

Actes du lancement de e-artexte :

dépôt numérique en libre
accès pour les documents
en arts visuels du Canada

e-ARTEXTE

REMERCIEMENTS

Ce projet a été financé par le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil de recherches en sciences humaines, la Concordia University Research Chair in Media and Contemporary Literature, et Concordia University Libraries.

Artexte, Montréal, 2014

ISBN : 978-2-923045-10-8

Actes du lancement de e-artexte : dépôt numérique en libre accès
pour les documents en arts visuels du Canada (FR)

ARTEXTE

 Université Concordia
Bibliothèques

 Conseil de recherches
en sciences humaines
du Canada
Canada

Social Sciences and
Humanities Research
Council of Canada

 Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

SYNOPSIS

Artexte a conçu e-artexte.ca, un dépôt en libre accès de documentation numérique en arts visuels, comme le font également certaines bibliothèques de recherche et universités de premier plan ailleurs dans le monde. Inauguré lors d'un panel tenu chez Artexte le 9 février 2013, cet outil de dépôt et d'autoarchivage en ligne a été mis en œuvre par Artexte afin de répondre aux besoins des musées, des galeries, des centres d'artistes, et de tout autre éditeur ou auteur de textes essentiels en arts visuels, qui cherchent à rendre leurs publications disponibles et facilement accessibles. À l'occasion de ce lancement important, Artexte a accueilli un panel sur la question du libre accès et de l'autoarchivage comme outils d'amélioration de l'accès à la recherche en beaux-arts, au Canada. Ce panel incluait des présentations données par des invités de marque sur les thèmes du libre accès et des beaux-arts. Un atelier fut également tenu sur place afin d'offrir un aperçu des multiples fonctionnalités de recherches offertes par la nouvelle plateforme en ligne.

Préface

Sarah Watson

Présentation des auteurs

Tomasz Neugebauer

Le désordre nécessaire de la négociation équitable

Darren Wershler

Adapter le libre accès aux sciences humaines et au domaine des arts

Jean-Claude Guédon

Enter the Dragon: Le libre accès et les livres d'artistes

John Latour

Introduction au dépôt numérique e-artexte

Corina MacDonald

La possibilité du libre accès pour la documentation des beaux-arts avec e-artexte

Tomasz Neugebauer

PRÉFACE

Sarah Watson
Directrice générale
et artistique, Artexte
Mai 2014

Artexte offre des publications artistiques au public canadien et international depuis 1980. L'organisme a débuté en tant que librairie d'art contemporain et est devenu éditeur en 1981. En tant que plaque tournante canadienne des publications sur l'art, Artexte a commencé à produire ses propres ouvrages et à construire une collection en acquérant des publications et d'autres documents reliés à l'art contemporain issus de tous les éditeurs canadiens en arts visuels. Artexte est le seul organisme canadien indépendant qui continue à effectuer cet important travail.

Les priorités et les activités d'Artexte sont constamment mises à jour pour mieux répondre aux besoins de la communauté. e-artexte, une ressource unique de textes sur l'art contemporain et le catalogue en ligne de la collection Artexte, est notre plus récent projet à grande échelle ainsi que notre réponse aux besoins d'accessibilité de nos usagers. Le projet offrira un outil de recherche autonome aux chercheurs éloignés et fournira un support informatique en libre accès à travers lequel nos partenaires d'édition pourront rendre leurs publications numérisées plus faciles à trouver et à consulter.

Comme tous les projets apportant une certaine valeur à une communauté large et diverse, e-artexte a pu naître grâce à l'expertise, la générosité, la vision et la ténacité d'un bon nombre d'individus et d'organisations. Les discussions de départ et le développement ont été entrepris par le personnel d'Artexte et le professeur James Turner de l'EBSI (affiliée à l'Université de Montréal). En 2009, la directrice

d'Artexte, Sylvie Gilbert, a commencé son travail sur e-artexte en obtenant du financement de la part du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. En partenariat avec l'Université Concordia et en consultation avec Tomasz Neugebauer, leur bibliothécaire spécialisé en numérisation, Artexte a également bénéficié d'un fonds de développement du CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines). Le comité d'e-artexte, dirigé par Gilbert et incluant Tomasz Neugebauer, Felicity Tayler (bibliothécaire chez Artexte de 2005 à 2010), Corina MacDonald (bibliothécaire et conceptrice), John Latour (bibliothécaire chez Artexte) et Eprints (programmeurs en libre accès de l'Université de Southampton) a collaboré afin de créer et de lancer le site en février 2013. La gestion et la promotion d'e-artexte a été appuyée par un grand nombre d'employés d'Artexte, incluant Éric Legendre (bibliotechnicien), Martine Lauzier (adjoindte administrative), Mélanie Pourrat (directrice administrative), Eduardo Ralickas (conservateur adjoint) et plusieurs pigistes et partenaires tels que Antonia Hernandez, Anne Bertrand (directrice de l'ARCA) et le personnel de formation du RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec).

Depuis son lancement en 2013, e-artexte s'impose en tant que référence numérique au niveau des documents déposés par les musées, les centres d'artistes autogérés, les galeries universitaires, les galeries commerciales, les groupes de recherche, les commissaires et les artistes. e-artexte reçoit environ 4 000 visites de chercheurs par mois. L'objectif d'Artexte est d'augmenter la recherche et les dépôts sur e-artexte et de continuer à promouvoir l'utilisation des fichiers en libre accès à travers les communautés artistiques locales et internationales.

Cette publication recueille des textes présentés par l'équipe de développement d'e-artexte et d'autres spécialistes du libre accès à l'occasion du lancement d'e-artexte, le 9 février 2013. En plus de souligner le lancement du projet, ces écrits offrent des arguments convaincants pour l'utilisation du libre accès dans l'avancement de la littérature sur l'art et de la documentation. Ensemble, ces articles représentent un recueil d'informations techniques et théoriques qui viendront contextualiser l'espace-temps précis dans lequel e-artexte a été créé.

J'aimerais remercier Gerald Beasley, ancien bibliothécaire universitaire à l'Université Concordia et actuellement vice-recteur et bibliothécaire en chef à l'Université de l'Alberta, pour son appui aux initiatives en libre accès. J'aimerais également remercier les designers graphiques Tamzyn Berman et François-Akio Côté (Atelier Pastille Rose), Pablo Rodriguez (coordonnateur de publication) et finalement, j'aimerais exprimer ma gratitude envers tous les auteurs pour leur contribution à cette publication ainsi que pour leur soutien continu au projet e-artexte.

En espérant que vous apprécierez votre lecture.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Tomasz Neugebauer
Bibliothécaire, Projets numériques
et développement de systèmes,
Université Concordia
Chercheur e-artexte
en résidence, Arttexte

C'est à titre de chercheur en résidence pour e-artexte que j'ai le plaisir de vous présenter les auteurs. Mes recherches en lien avec e-artexte portent sur sa convivialité et sur son interopérabilité à titre de dépôt numérique, ainsi que sur les questions plus vastes de l'application du modèle du libre accès à la publication et à l'autoarchivage pour les artistes et les chercheurs travaillant dans le domaine des beaux-arts.

Plusieurs conférences se sont tenues sur le mouvement du libre accès en lien avec les publications scientifiques et techniques, mais le dialogue quant à son application aux domaines des beaux-arts et des sciences sociales est plutôt rare. À l'occasion du lancement officiel d'e-artexte, les auteurs abordent donc les opportunités et les défis portés par l'application du modèle du libre accès à ces domaines particuliers.

Jean-Claude Guédon, partisan du libre accès reconnu internationalement, est professeur en littérature comparée à l'Université de Montréal et docteur en histoire de la science de la University of Wisconsin-Madison. Il est l'un des signataires initiateurs de la *Budapest Open Access Initiative* de 2001, une déclaration de principes reconnue quant au libre accès en recherche littéraire. Dr Guédon soutient que l'acceptation plus graduelle du libre accès en sciences sociales et en arts est fondée sur la nature des formes dominantes d'échange intellectuel au sein de ces domaines. La façon dont les livres, les essais et les contenus d'expositions artistiques sont produits, conservés et partagés ne peut être comparée à la production d'un article publié dans un magazine scientifique.

Darren Wershler est pour sa part un auteur prolifique sur des sujets reliés aux médias numériques, aux droits d’auteur et aux politiques culturelles. Docteur en études anglaises de l’Université York, il est actuellement professeur agrégé et Chaire de recherche en littérature contemporaine et médias (tier 2) à l’Université Concordia. Lorsqu’il occupait le poste d’éditeur senior à la Coach House Press, cette dernière fut la première maison d’édition canadienne à publier simultanément des éditions complètes à la fois imprimées et en ligne. Avec une nouvelle perspective acquise en coéditant le livre *Dynamic Fair Dealing: Creating Canadian Culture Online (University of Toronto Press)* dont la publication est à venir, Wershler se questionne sur comment les ambiguïtés inévitables et inhérentes au processus de négociation équitable peuvent être problématiques tant pour les détenteurs de droits d’auteur que pour les éditeurs et les lecteurs. Il en explore les défis et amène quelques pistes pour mieux en traiter.

Détenteur d’un baccalauréat en beaux-arts de l’Université d’Ottawa et de deux maîtrises – la première en *Library and Information Studies* de l’Université McGill et la seconde en histoire de l’art de l’Université Concordia –, John Latour s’exprime à titre d’artiste et de professionnel de l’information issu du milieu des beaux-arts. En plus de ses expositions individuelles en Ontario et au Québec, M. Latour a pris part à des expositions de groupe à l’échelle nationale et à l’étranger. Sa présentation explore le libre accès en lien avec la production artistique sous forme de livre.

Corina MacDonald, gestionnaire de projet pour e-artexte, offre la présentation finale du lancement de la plateforme. Détentrice d’une maîtrise en *Library and Information Studies* de l’Université McGill, elle compte une vaste expérience en gestion de projets numériques en collaboration avec des membres de la communauté artistique, dont des artistes, des magazines en ligne, des galeries et des musées. Sa présentation fait la démonstration des fonctionnalités et des politiques d’e-artexte.

LE DÉSORDRE NÉCESSAIRE DE LA NÉGOCIATION ÉQUITABLE

Darren Wershler
Professeur agrégé et
Chaire en littérature
contemporaine et médias (tier 2),
Université Concordia

La construction de dépôts numériques est une proposition complexe qui prend du temps. Cet essai court et informel traite d'un aspect de ce processus – la partie qui vient après toute la planification, la programmation, l'élaboration et la conservation, quand vous transigez avec les gens qui ont conçu le matériel dans votre dépôt, au sujet de l'inclusion de leurs matériaux dans le dépôt que vous venez de construire.

En bref, je parle de « négociation ». Dans le contexte de la législation canadienne sur les droits d'auteur, le terme « négociation équitable » a des sens très précis qui ont à faire avec ce qui est et ce qui n'est pas considéré comme une utilisation acceptable des droits d'auteur d'œuvres culturelles protégées de droits d'auteur ; aux États-Unis, nous discuterions « d'utilisation équitable ». La négociation équitable est nécessairement *désordonnée*, dans la façon dont elle complique les choses pour les personnes concernées : les détenteurs des droits d'auteur, l'auditoire qui aimerait utiliser les œuvres protégées de droits de différentes façons, les maisons d'édition et même les institutions culturelles et les tribunaux. Le problème est que tous les partis impliqués dans une transaction donnée pensent que leur position est évidente et logique. Pourtant, la réalité est que ce n'est presque jamais vrai, parce que ces questions sont toujours relatives. Ne sous-estimez jamais les investissements bizarres et irrationnels des gens envers les versions numériques de leurs précieux objets.

L'ÉMOTION COMME NÉGOCIATION

Alors, quelle est la solution? Mon argument est qu'il n'y en a aucune... et que ceci est un état bon et nécessaire. Nous devons mettre l'accent sur le fait que, comme toute autre négociation, la négociation équitable peut être un travail acharné qui commence à partir de deux positions souvent uniques et incompatibles. Les efforts faits pour éliminer les ambiguïtés qui rendent la négociation équitable désordonnée servent seulement à exacerber le problème, créant un désordre encore plus important pour tous ceux qui sont concernés. Il n'y a aucune approche universelle ni solution technique.

Par contre, il y a bel et bien des choses qu'on peut faire pour améliorer la situation.

L'une des manières les plus réussies pour gérer le nœud gordien de la négociation équitable est à travers la main-d'œuvre affective, que Hardt et Negri définissent comme la main-d'œuvre « du contact et de l'interaction humaine ». Les produits de la main-d'œuvre affective sont les réseaux sociaux et les différentes formes de communautés. Le problème est que, parce qu'elle traite les émotions et les relations interpersonnelles, la main-d'œuvre affective est si facile à ne pas prendre en compte, qu'elle devient invisible¹. Pour ceux qui ont l'habitude de penser surtout à des matériaux informatiques et des logiciels, la main-d'œuvre affective peut être difficile à expliquer, difficile à reconnaître quand elle se produit et difficile à faire, sauf en développant les compétences requises.

Cependant, apprendre à se servir de la main-d'œuvre affective comme une de vos compétences de construction de dépôt vaut mieux que d'autres alternatives, qui généralement ne comprennent pas l'objet numérique en question dans votre dépôt, ou encore, aggravent la situation jusqu'à ce que les avocats deviennent impliqués. Et une fois que les avocats sont impliqués, votre moment de négociation si bien ficelé devient une situation semblable à essayer

¹Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 292-293.

de contrôler des robots géants, combattants incroyablement destructeurs, avec des contrôleurs imprécis de jeux de vidéos des années 1970. Ça ne peut que finir que finir mal pour tous les partis concernés. L'appel direct aux créateurs et aux utilisateurs à travers des moyens personnels plutôt qu'officiels est une approche beaucoup plus saine et, je pense, plus efficace.

CONTEXTE

Mes remarques ici sont tirées de mon expérience personnelle à travers la dernière décennie, à titre de coenquêteur principal d'un gros projet appelé Artmob, financé par la Fondation canadienne pour l'innovation, le Fonds pour la recherche en Ontario et le Conseil de recherches en sciences humaines. Ce projet a été hébergé à l'Université York de Toronto et a été conçu par moi-même et la D^{re} Rosemary Coombe, Chaire de recherche du Canada en droit, en culture et en communication. Artmob était une initiative multisectorielle en ligne qui impliquait des chercheurs, des artistes et des groupes d'art de partout sur le continent. Son objectif était de créer de vastes archives accessibles en ligne sur l'art canadien sous licence publique, et de mettre en lumière des questions de réformes de politiques soulevées par ce processus pour les droits d'auteurs et les lois canadiennes sur la propriété intellectuelle.

Pendant la période où j'y étais impliqué (2002-2010), Artmob a lancé, hébergé ou contribué au succès de plusieurs dépôts de ce genre, y compris bpNichol.ca (un site sur le poète gagnant du Prix du Gouverneur général bpNichol), fredwah.ca (un site sur le poète gagnant du Prix du Gouverneur général et lauréat canadien Fred Wah), thescream.ca (la présence en ligne du festival littéraire Scream de Toronto), moderndrama.ca (un site sur les traditions canadiennes de carnaval) et même UbuWeb.com (le plus grand dépôt mondial d'écriture, d'audio et de vidéo des avant-gardes historiques et contemporaines).

En plus de ces archives, *Artmob* a produit un montant important de recherches publiées, qui a culminé avec la publication de *Dynamic Fair Dealing* (« Négociation équitable dynamique »), une anthologie critique et exhaustive de la University of Toronto Press en automne 2013². Par ailleurs, le système de gestion de contenu que nous avons utilisé (une version modifiée de Drupal) est disponible pour des tests bêta publics, et sera disponible pour une utilisation générale bientôt.

² Rosemary Coombe, Darren Wershler, et Martin Zeilinger, dir., *Dynamic Fair Dealing*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

³ Hardt et Negri, *Empire*, pp. 292-93.

Chaque étape de ce projet, du début à la fin, a requis une main-d'œuvre affective pour son succès.

QU'EST-CE QUE LA MAIN-D'ŒUVRE AFFECTIVE ?

Il y a beaucoup de synonymes pour la main-d'œuvre affective. Vous allez immédiatement acquérir une meilleure compréhension de ce que le concept représente, avec ces quelques exemples : poignée de main, ingénierie sociale, gestion du groupe.

La main-d'œuvre affective implique la production et la gestion des émotions et des attentes des gens. Traditionnellement, ce genre de concept est issu d'une perspective plus féminine. C'est l'une des raisons pour lesquelles elle a été ignoré et sous-estimé³.

Les budgets et les projections de coûts ne comprennent jamais la main-d'œuvre affective qui est rarement planifiée de façon significative. Elle brille par son absence dans les cercles technologiques (où les ingénieurs et les programmeurs se plaisent à prétendre le plus longtemps possible que les utilisateurs n'existent pas vraiment). Pourtant, elle est le ruban adhésif qui permet de tout construire. Le succès de tout projet comprenant un volet destiné à un public ou une communauté quelconque dépend complètement de la main-d'œuvre affective ; plus ces publics ou ces communautés sont complexes, plus la main-d'œuvre requise est importante.

Une des raisons pour laquelle la main-d'œuvre affective est un concept important pour les dépôts numériques, c'est que leurs créateurs ne sauront jamais qui les regardera ou quelles seront les réactions du public variés. Comme les dépôts numériques sont un phénomène relativement récent, les attentes des créateurs et du public sont souvent irréalistes, voire déformées. Si vous êtes en charge d'un dépôt numérique, vous devez gérer les attentes du public et trouver des façons de gérer les réactions souvent capricieuses et injurieuses face aux matériaux qu'ils rencontrent en ligne. Vous devez aussi trouver une manière de reconnaître les éloges et les critiques constructives.

Il n'y a pas de solutions technologiques magiques pour les problèmes de main-d'œuvre affective. La main-d'œuvre affective est menée par des gens, avec des gens et pour des gens. Elle peut impliquer les médias sociaux, mais ne vous y trompez pas : *vous* allez faire le travail et *vous* le ferez fréquemment en personne. De plus, vous le ferez presque toujours en dehors des heures de travail et à la maison.

Les histoires que je peux vous raconter sur Artmob et la main-d'œuvre affective sont nombreuses et parfois divertissantes. Étant donné les contraintes d'espace et de discrétion professionnelle, je me contenterai de souligner quelques-uns des moments difficiles au tout début et à la toute fin de ces projets, et et quelques fois au milieu, où nos contributeurs ont réussi à faire face aux aspects difficiles de la main-d'œuvre affective avec beaucoup de sang-froid.

LA NÉGOCIATION DU SOUTIEN 71

La négociation fait partie de toute interaction humaine où il y a un déséquilibre quelconque de pouvoir, c'est-à-dire, dans tous les cas. Mais dans le contexte de la mise en place des dépôts numériques, la première fois que les négociations *équitables* deviennent un problème, il est souvent trop tard et il faut faire appel aux départements de TI... et plus précisément, les départements de TI universitaires.

Les intérêts des départements TI ne s'alignent souvent pas avec ceux des chercheurs. Les départements TI sont conservateurs à la base, dans le sens où ils veulent que les choses continuent de fonctionner. Les accommodements aux requêtes étranges des chercheurs, des professeurs et des étudiants se traduisent donc toujours en problèmes pour eux. Si des artistes sont impliqués dans votre projet, il y a une possibilité de conflits culturels extrêmes, puisque les artistes repoussent toujours les limites du possible.

En 1990, j'ai dû passer six mois à me battre pour un compte UNIX parce que personne aux TI de York ne pouvait comprendre pourquoi un doctorant en littérature anglaise avait besoin d'accès, encore moins de soutien, au courriel, FTP, Gopher et Telnet. La situation est évidemment différente maintenant, mais la méfiance fondamentale des gens des TI pour les projets informatiques en arts et lettres persiste. Fréquemment, il n'y aura aucune politique formelle mise en place pour gérer ce que vous voulez faire, ce qui veut dire que votre travail devient souvent un précédent (mais vous seriez extrêmement chanceux si quelqu'un se souvenait, ou même documentait pour la postérité des résultats qui avaient en fait penché en votre faveur).

Pendant la durée des projets à long terme hébergés dans des universités et des établissements semblables, le personnel changera, et, à l'exception de politiques formelles et écrites, vous allez devoir gérer différentes réactions aux mêmes problèmes qui se reproduisent. Encore, si vous voulez garder vos projets de développement dans les limites de l'université, la seule solution réside en votre volonté d'avoir les mêmes conversations avec de nouvelles personnes dans les mêmes postes.

L'ÉDITION ET LA NÉGOCIATION ÉQUITABLE

Si vous êtes un chercheur en train de créer un dépôt numérique dans le cadre de votre recherche, la négociation équitable ne s'arrête pas une fois que votre dépôt est construit et que vos objets numériques sont en place. La communication de vos résultats de recherche peut créer des problèmes supplémentaires et demande des négociations différentes.

La plupart des éditions autres que l'autoédition nécessitent des contrats. Le problème est que les politiques internes de la plupart des presses qui s'intéressent à publier des œuvres sur les dépôts numériques sont bien en arrière de là où elles devraient être rendues. Leurs contrats étant développés pour le monde de l'imprimerie, ils ne prennent pas en compte les nombreux aspects de l'environnement de l'édition contemporaine. Le résultat est un conflit culturel malheureux et probablement évitable entre les maisons d'édition et les mêmes personnes qu'elles veulent publier. Normalement, les difficultés se produisent au niveau des contrats.

Cependant, il est intéressant de constater que les minimalistes et les maximalistes de droits d'auteur éprouvent souvent des problèmes avec les contrats des maisons d'édition universitaires.

Plusieurs auteurs veulent maintenant obtenir le droit de placer le matériel qui apparaîtra dans un livre dans des dépôts institutionnels, dans des portails professionnels comme Academia.edu ou dans des blogues personnels. Les maisons d'édition exigent presque toujours des droits exclusifs sur ce qu'elles ont publié, du moins à moyen terme, mais la réalité d'écrire dans un milieu mis en réseau, c'est qu'à l'exception de mesures extraordinaires pour garder tout sous le tapis jusqu'après l'apparition de votre livre, au moins une partie de votre matériel deviendra publique avant que votre document ne soit « officiellement » publié, que ce soit par accident ou de façon délibérée. Les positions des maisons d'édition en réponse à ces requêtes sont incroyablement inégales, et je m'attends à ce qu'elles à ce qu'elles demeurent ainsi pour le reste de ma carrière universitaire.

Ce qui veut dire que chaque interaction avec une presse ou une maison d'édition exigera que les auteurs, qui s'intéressent à rendre disponible au public une partie de leur travail, devront avoir les mêmes genres de conversations maintes fois. L'établissement de précédents et la capacité de convaincre vos rédacteurs et vos éditeurs – que ces précédents ne menacent pas et sans mettre votre propre publication en danger – prennent du temps et de l'effort. Mais, en définitive, ces gestes de main-d'œuvre affective sont des exemples d'intérêt personnel éclairé, parce qu'ils favorisent aussi d'autres auteurs qui pourraient approcher la presse avec des inquiétudes semblables.

Alors que les presses réclament des droits que l'opinion publique envisage comme n'étant pas les leurs, elles deviennent aussi de plus en plus méfiantes des nouveaux genres de responsabilités pour la protection et le soutien des auteurs dans un milieu numérique mis en réseau. Même les auteurs qui favorisent de fortes mesures de droits d'auteur contractuelles deviennent irrités lorsqu'une presse renonce à une responsabilité de soutenir les auteurs dans des cas allant du procès pour diffamation à l'autorisation d'images. Le résultat pour le rédacteur ou le gestionnaire de dépôt est qu'il devra passer beaucoup de temps au téléphone et par courriel, sans parler de longues soirées d'inquiétudes.

LES ARTISTES, INNOVATEURS AFFECTIFS

Par contre, le travail n'est pas que laborieux. L'une des choses que vous découvrirez en travaillant régulièrement avec des artistes, c'est qu'ils ont l'imagination (certains diraient l'audace) d'essayer des choses qui ne viendraient simplement pas à l'esprit des gens qui cherchent toujours des solutions dans le domaine technique ou politique. Je vais vous décrire brièvement les façons dont les deux artistes avec lesquels nous avons travaillé à Artmob, Justin Stephenson et Kenneth Goldsmith, utilisent la main-d'œuvre affective pour faciliter leurs projets en ligne respectifs. Ceux-ci ont aussi écrit sur leur pratique dans *Dynamic Fair Dealing* si vous voulez étudier le sujet plus profondément.

Justin Stephenson

⁴bp Nichol, *The Alphabet Game* :
A bpNichol Reader, Toronto,
Coach House Books, 2007.

Concepteur d'images en mouvement et cinéaste, Justin Stephenson est directeur créatif senior à Trace Pictures, à Toronto. En plus de son travail professionnel, il fait aussi des performances impliquant de la musique en direct et de la composition vidéo, et produit de l'animation interactive programmée. Pendant plus d'une décennie, Justin a travaillé sur un film animé d'action réelle qui tire son vocabulaire visuel de la poésie et des dessins du défunt bpNichol.

La gestion des propriétés d'artistes est un problème commun pour les créateurs. En règle générale, il s'avère difficile à résoudre. Dans le cas des propriétés de Joyce et de Zukofsky, par exemple, les descendants d'un artiste, impliqués dans plusieurs pratiques modernistes de permutation et de recombinaison, développent une position antithétique au travail même dont ils tirent un revenu ; leurs échanges avec ceux qui cherchent à négocier de façon équitable avec l'oeuvre de leur illustres ancêtres ont la réputation de mal se dérouler. Mais dans le cas de la rencontre de Stephenson avec la propriété de Nichol, l'inverse était vrai. Quand il a voulu travailler avec le matériel de Nichol, Stephenson a simplement demandé gentiment à Ellie Nichol, la veuve du poète ; Stephenson a ainsi obtenu libre cours à l'oeuvre de Nichol. Stephenson a aussi été impliqué dans la conception graphique du portail bpNichol.ca sur Artmob, et la couverture de *The Alphabet Game*, les oeuvres sélectionnées de bpNichol que j'ai corédigées avec Lori Emerson⁴.

Dans son essai dans *Dynamic Fair Dealing* (« La négociation équitable dynamique »), Stephenson affirme qu'entre la sécurisation des licences et la pratique consciente d'infractions, il y a une « troisième manière », basée sur les délibérations respectueuses avec les créateurs et leurs propriétés sur les intentions, désirs, et perspectives de l'auteur original, ainsi que ceux du créateur qui cherche à réutiliser le matériel. Le terme que nous avons développé pour ceci est « négociation directe ». En substance, il désigne la main-d'oeuvre affective qui choisi d'échanger simplement avec les créateurs (ou avec leurs familles), plutôt que de passer par leurs intermédiaires officiels variés (agents, avocats, rédacteurs, etc.). La négociation directe est aisément facilitée par la technologie numérique, et peut

être extrêmement efficace pour permettre un accès consensuel et équitable aux expressions culturelles protégées. Malheureusement, déplore Stephenson, ce genre de négociations reste largement ignoré des institutions qui gèrent les droits d'auteur et qui forgent la politique culturelle pour les Canadiens.

À l'autre extrême de l'éventail des approches possibles, mais semblables de curieuses façons se trouve celle de Kenneth Goldsmith.

Kenneth Goldsmith : Le Robin des Bois de l'avant-garde

Le fondateur du mouvement de l'écriture conceptuelle, Kenneth Goldsmith, est aussi essayiste, animateur de radio, provocateur et propriétaire d'UbuWeb (ubu.com), le plus grand dépôt de matériaux avant-gardistes sur l'Internet depuis le milieu des années 1990. UbuWeb est probablement bien connu de beaucoup de gens qui lisent ceci, mais pour les non initiés, le point essentiel est qu'UbuWeb affiche du matériel en ligne sans jamais en demander la permission⁵.

Néanmoins, UbuWeb garde son matériel disponible grâce aux efforts ardu de Goldsmith, qui se bat pour l'équité dans ses « négociations » au cas par cas, négociant personnellement les permissions avec tous les créateurs et détenteurs de droits qui lui envoient des avis de cessation et d'abstention. Goldsmith est assez charismatique pour généralement pouvoir convaincre les détenteurs de droits (souvent enrégés initialement) qu'il est de leur propre intérêt de laisser leur matériel dans l'archive, surtout quand le matériel en question n'est pas disponible ailleurs. C'est ici, bien sûr, que la main-d'œuvre affective entre en ligne de compte : en plus de milliers d'heures de balayage, d'enregistrement, de traitement, de codage et de rédaction (toutes effectuées bénévolement), Goldsmith a passé un temps fou à simplement parler aux gens au sujet des avantages d'avoir leur travail disponible dans leur entièreté sur le Web.

Dans un essai publié dans *Dynamic Fair Dealing* et intitulé « The Robin Hood of the Avant Garde », Goldsmith affirme que « les œuvres radicales méritent une diffusion radicale ». C'est une position extrême ; néanmoins, c'est une facette de

⁵ De la FAQ d'UbuWeb :

« Quelle est votre politique concernant l'affichage de matériel protégé par droits d'auteur ?

Si l'édition est épuisée, nous croyons que c'est une cible légitime. Ou si quelque chose est publié, mais à un prix exorbitant ou extrêmement difficile à se procurer, nous tentons notre chance. Mais si c'est publié et disponible à tous, nous n'y toucherons pas. La dernière chose qu'on voudrait faire, c'est de prendre le faible montant d'argent hors des poches de ceux qui sortent des matériaux avant-gardistes et qui se vendent généralement mal. UbuWeb fonctionne comme un centre de diffusion pour les matériaux obscurs, épuisés ou difficiles à trouver, transférés numériquement sur le Web. Notre balayage, disons, d'un poème concret historique, ne diminue d'aucune façon la valeur physique de cet objet dans le monde réel ; en fait, ça l'améliore probablement. De toute façon, on s'en moque : Ebay est rempli d'objets physiques merveilleux, dont la plupart valent beaucoup d'argent.

Si quelque chose revient au stade de la publication, nous l'enlèverons de notre site immédiatement. Aussi, si un artiste trouve son matériel affiché sur UbuWeb sans permission et veut le voir retiré, nous n'avons qu'à être prévenus. Cependant, la plupart du temps, nous trouvons que les artistes sont ravis de trouver leur travail entretenu et affiché au sein d'un contexte sympathique. Comme toujours, nous accueillons les œuvres supplémentaires des artistes déjà sur le site.

Soyons francs, si nous devons chercher la permission de tout le monde sur UbuWeb, il n'y aurait pas d'UbuWeb. »



ubu.com/resources/faq.html#6

l'éventail des pratiques qui constituent la « négociation » dynamique en ce qui concerne les objets protégés par les droits d'auteur dans les environnements numériques. Ce n'est pas tout le monde qui pourrait ou devrait l'essayer, et ça ne serait probablement pas possible de construire quelque chose comme UbuWeb dans l'environnement juridique et politique de nos jours – l'une des raisons pour lesquelles la plateforme survit, est parce qu'elle existe depuis presque aussi longtemps que l'accès populaire au Web. Beaucoup d'artistes, de chercheurs, de journalistes, d'écrivains et de musiciens ont fini par s'y fier comme ressource critique pour leur travail.

UNE BRÈVE RÉFLEXION EN CONCLUSION

Il y a *tellement* plus à dire à ce sujet ; j'ai seulement eu le temps d'indiquer que la main-d'œuvre affective est le carburant du moteur de la négociation culturelle, et que la négociation équitable, comme n'importe quel genre de négociation, peut être difficile et incertaine. Néanmoins, il n'y a pas vraiment d'autre option ; si nous abrogeons les difficultés impliquées dans cet aspect de la construction des dépôts numériques culturels, il n'y aura rien à déposer.

ADAPTER LE LIBRE ACCÈS AUX SCIENCES HUMAINES ET AU DOMAINE DES ARTS¹

Jean-Claude Guédon
Professeur de littérature
comparée, Université de Montréal

Merci aux organisateurs de m'avoir invité ici aujourd'hui.

Je me trouve dans un contexte un peu différent de celui auquel je suis habitué, dans la mesure où normalement je défends les thèses du libre accès dans le domaine de l'université, de la recherche, particulièrement dans les domaines de la science, de la technologie, de la médecine, des sciences sociales, et dans une certaine mesure, des humanités, mais rarement jusqu'au niveau de l'art. J'ai donc trouvé le défi de parler de la question de l'art aujourd'hui particulièrement intéressant, parce qu'effectivement, nous nous trouvons dans une situation un peu différente.

Rappelons que dans le domaine des sciences, de la médecine, de la technologie, ainsi que des sciences sociales, et une partie des sciences humaines en général, les chercheurs travaillent dans le but d'apporter leur contribution à une maison commune. Cette production de recherche peut évoluer d'une façon ou d'une autre, peut se refondre et donner des orientations brutalement autres, parce qu'il y a eu un changement de paradigme, ou un changement de point de vue, mais il y a quand même cette façon de contribuer à une maison commune. Quand on publie un article, bien sûr on peut réfuter un adversaire – ou un collègue, un cher collègue! –, mais c'est en même temps une manière de dire : il faut le faire pour avancer ; il faut aller plutôt dans cette direction-là. Ceci suggère immédiatement la présence, dans le domaine des sciences au sens général du terme – ou le STM² si

¹ Ce texte est une version adaptée et approuvée de la communication de Jean-Claude Guédon, donnée à Artexte le 9 février 2013.

vous préférez les sigles – de ce que j’aime appeler personnellement
« la philosophie d’une grande conversation ».

² STM est un acronyme
fréquemment utilisé pour signaler
l’ensemble « science, technologie
et médecine ».

On avance par le fait d’un débat, par le fait d’une confrontation des idées, par
une possibilité de s’exposer à la réfutation, si on suit les thèses épistémologiques
d’un philosophe comme Karl Popper – personnellement, j’y souscris assez
largement –, et on arrive là, donc, à une notion : que l’ensemble STM évoluera
d’autant mieux et d’autant plus vite, en général au bénéfice de l’humanité, si
la conversation est facilitée, si on peut converser le mieux possible et le plus
facilement possible entre chercheurs, entre individus. C’est dans cette perspective
que se sont aussi révélées, à partir des années soixante-dix, des dysfonctions dans
le modèle de production des revues savantes. Le débat a d’abord été lancé par
les bibliothécaires, tout simplement parce que le coût des revues commençait
à monter à une vitesse incroyable, avec le résultat que l’accès à l’information
scientifique se trouvait de plus en plus limité par des barrières économiques.
Par ailleurs, cette façon d’envisager la question de la grande conversation a été
encore plus bousculée par l’arrivée du numérique.

Arrivé à ce point de mon développement je voudrais me permettre une toute
petite digression. Dans ce genre de discussion, il faut bien distinguer deux
niveaux : celui du passage au numérique, et celui du passage au libre accès.
Le deuxième n’est pas possible sans le premier. Il n’est pas possible de faire du libre
accès avec de l’imprimé. Pourquoi ? Parce que le coût marginal de la reproduction
et de la distribution d’une revue papier, loin d’être à peu près nul, coûte au
contraire très cher. Dans le cas du numérique, c’est justement la situation contraire
qui prévaut. Prenons un cas local comme Érudit : Érudit, c’est un dispositif de
passage au numérique. Ce n’est pas un dispositif de passage au libre accès.
En fait, c’est même plutôt un dispositif qui a essayé de résister au libre accès
(et le fait encore) avec un système de barrières mobiles. En effet, Érudit, bien que
fortement subventionné par les deux paliers de gouvernement, a choisi de passer
au numérique en maintenant des coûts d’accès relativement élevés pour les deux
ou trois années de production les plus récentes. Or, ce sont précisément ces
publications récentes qui intéressent le plus les chercheurs soucieux de se tenir

à jour ; ce sont ces mêmes publications récentes qui sont susceptibles d'attirer l'attention sur la recherche francophone au Québec. Pourquoi a-t-on choisi cette démarche au Québec ? On peut se poser beaucoup de questions à cet égard, mais les choix retenus semblent dire qu'il valait mieux conserver un modèle payant de diffusion de la recherche en dépit du numérique et de ses possibilités, plutôt que de profiter de ce même numérique pour diffuser le plus largement possible toute la recherche québécoise, et pas seulement la partie plus ancienne de cette recherche. À la promotion mondiale de la recherche québécoise, on a préféré préserver un véhicule particulier : la « revue », en particulier la revue papier, accompagnée de son modèle financier traditionnel fondé sur l'abonnement. La numérisation, parce qu'elle permet une diffusion rapide, sûre, et peu coûteuse, a effectivement augmenté la visibilité de la production intellectuelle et de la recherche au Québec, mais elle aurait pu faire tellement mieux si elle avait été accompagnée par une politique de libre accès.

Dans le domaine des sciences (au sens large) s'est vite révélée la nécessité de développer une philosophie du libre accès, qui a été effectivement lancée en mouvement, je dirais même en mouvement politique ou quasiment politique, en février 2002, avec la signature du manifeste de Budapest, auquel j'ai eu la chance de participer³. Ceci a permis de lancer un certain nombre d'initiatives qui ont maintenant pris une très, très grande ampleur à l'échelle mondiale – j'en donne rapidement quelques exemples : il y a maintenant dans le monde au-delà de 2 000 dépôts institutionnels dans des universités ou des centres de recherche ; il y a dans le monde près de 10 000 revues en libre accès dans la liste du *Directory of Open Access Journals*⁴ ; il y a des centres, des dépôts thématiques ou centralisés, comme HAL en France et arXiv à Cornell, qui regroupent des centaines de milliers d'articles en libre accès. Le soutien financier au libre accès ne cesse de croître et touche la plupart de sources de financement à la recherche : les organismes subventionnaires dans plusieurs pays ont commencé à exiger le libre accès, parfois immédiatement, parfois après une période relativement courte après la publication. Donnons pour exemple, parce c'est peut-être un des exemples les plus frappants : le National Institutes of Health, aux États-Unis, qui gère autour de 18 milliards de dollars de recherche en médecine. Le NIH impose maintenant le dépôt

³ Voir *Budapest Open Access Initiative*. Le manifeste a été renouvelé en 2012, également à Budapest.

budapestopenaccessinitiative.org

⁴ Directory of Open Access Journals.

doaj.org

des articles subventionnés par cet organisme moins d'un an après leur publication – ce qui a fait l'objet d'une bataille politique incroyable sous la présidence de George W. Bush, et en dépit des pressions exercées par les grandes maisons d'édition internationales auprès des législateurs. L'effort de *lobbying*, en effet, fut intense. Pensons au Wellcome Trust, une fondation privée qui soutient la recherche scientifique, et qui impose une forme de dépôt analogue à la politique du NIH.

⁵ Redevances.

⁶ En français, on parle souvent des des « droits d'auteurs » dans ce contexte, mais l'expressions porte à confusion puisqu'elle déplace le cadre légal d'une priorité littéraire en une redevance pécuniaire.

Actuellement, un mouvement de grande ampleur se déploie et ce mouvement est en train de s'étendre géographiquement, par institution, mais aussi par domaine de savoir ; là vient la question intéressante pour nous cet après-midi. Cette expansion du mouvement est, en effet, en train de se heurter à des problèmes un peu nouveaux, parce que dans le domaine des humanités, et dans le domaine des arts, des dynamiques différentes de celles observées en sciences sont observées. Celles-ci, évidemment, conduisent parfois à certaines formes de résistance, liées à la culture propre de ces disciplines ou de ces formes d'activités. J'ai déjà fait allusion au fétichisme du papier qui règne encore dans bien des secteurs des sciences humaines. Dans le cas des humanités, une partie des sciences sociales d'ailleurs, aussi, la grande difficulté réside dans le fait que la monnaie d'échange dominante demeure les livres. Si vous voulez être promu dans un département d'histoire, de philosophie ou même de sociologie, vous avez toujours intérêt à écrire un livre ; sinon, vous restez coincé à un niveau de carrière très bas, ou, pire, n'obtenez pas la fameuse permanence d'emploi que tout le monde cherche. Or cette situation pose un problème : l'économie, littéralement au sens financier du terme, l'économie du livre est gérée d'une manière différente de celle des articles dans une revue. Dans une revue, vous soumettez votre article à un périodique, le périodique le fait évaluer par des pairs qui travaillent de façon bénévole ; ensuite, ce périodique va prendre possession de tous les droits, et, utilisant ces droits, va assurer la distribution du périodique en le vendant surtout à des bibliothèques ; l'auteur lui-même n'est généralement pas récompensé directement, c'est-à-dire financièrement, par la revue. Cette situation, en effet, est rare. La plupart du temps d'ailleurs, les revues vont dans la direction opposée et font payer des surcharges calculées à la page ; par exemple, s'il y a trop d'illustrations – mais que veut dire « trop » en l'occurrence ? –, ça coûte plus cher.

Dans le cas des humanités, il faut des livres, et par tradition, même, les presses universitaires donnent des *royalties*⁵, comme on dit en anglais – disons une récompense –, qui correspond à l'effort de l'auteur⁶. La plupart du temps, la majorité des auteurs dans les sciences humaines, sociales et dans les arts seraient très heureux de faire publier leur livre sans « droits d'auteur » – au sens de redevance d'argent – parce que ce qu'ils recherchent en fait c'est la visibilité ; c'est aussi la possibilité de se faire distribuer, c'est enfin ce qu'ils peuvent mettre dans le dossier dont dépend leur carrière. Mais il n'empêche qu'il reste un 1 000, 2 000 ou 3 000 dollars qui peuvent tomber comme ça, et qui font obstacle au libre accès. Certains auteurs se disent : « peut-être que mon livre va être un *bestseller* après tout, ça arrive une fois sur un million, mais on ne sait jamais ». Cet état d'esprit entretient quelques rapports avec celui des parieurs de loterie, mais surtout, c'est un argument pour les maisons d'édition, y compris les maisons d'édition universitaires, qui permet de résister au libre accès. Ceci donne parfois des résultats très curieux. Je vous donne un exemple très précis au Canada : j'ai été à un moment donné vice-président de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales Cet organisme gère un programme d'aide à l'édition qui, en fait, permet à des presses universitaires de publier des livres de bonne qualité avec très peu de risques financiers. Ce programme, vieux de plusieurs décennies, comporte une majorité d'ouvrages maintenant épuisés. Sauf exception rarissime, il n'y a plus d'argent à gagner avec ces livres, et on peut se demander à ce moment-là si ces maisons d'édition ne pourraient pas offrir un libre accès à ces ouvrages. Puisque vous n'avez pas perdu d'argent sur ces livres-là, peut-on arguer, puisque ces livres ne sont plus une source de revenus significative, seriez-vous d'accord pour les remettre maintenant en libre accès pour la recherche – au moins rétrospectivement –, faisant pour les livres au Canada ce que JSTOR⁷ a fait pour les articles dans les revues ? La réponse des éditeurs canadiens en général a été de dire soit « non » carrément ; soit nous ne pouvons pas parce que nous avons déjà passé un accord, avec un organisme, *Ebrary* par exemple, qui nous offre la perspective de gagner quelques dollars sur le livre dont vous êtes en train de nous parler, et ce, sur les prochaines décennies... Bien sûr, j'exagère un peu en ce qui concerne le facteur « temps », mais il reste que le style de la réponse des presses ne convainc guère. De plus, ce genre de réponse continue de confondre deux

⁷ Fondée en 1995, JSTOR est une bibliothèque numérique à but non lucratif qui offre un accès rétrospectif payant à plus de 2 000 revues académiques. À l'origine, elle faisait payer l'accès à des revues tombées dans le domaine public sous prétexte de devoir couvrir le coût de la numérisation. Plus récemment, JSTOR a décidé de maintenir dans le domaine public les revues numérisées par ses soins qui étaient déjà la propriété de tous sous forme imprimée.

questions tout à fait distinctes : comment, d'une part, user du numérique pour améliorer la « grande conversation » des chercheurs ? Et comment, d'autre part, assurer la survie d'organismes qui ne sont peut-être plus tout à fait adaptés aux nouvelles conditions de la diffusion de la recherche ? Même une presse locale aussi bien intentionnée que les Presses de l'Université de Montréal était prise dans ce genre de choses. Le directeur des Presses de l'Université de Montréal, Antoine Del Busso, a été l'une des rares personnes à participer à la mise en libre accès de livres financés par le PAES (Programme d'aide à l'édition savante), mais il l'a fait avec des livres de la presse privée Fides et non pas avec des livres des Presses de l'Université de Montréal, ce qui constitue quand même un paradoxe assez étonnant.

Le livre constitue donc encore un problème pour le libre accès. Pour le chercheur dans les humanités, la création d'un livre est plus importante que les quelques *royalties* qu'il pourra tirer de ce livre. Maintenir et offrir en même temps un meilleur accès à ces livres est tout à l'avantage de ces auteurs. Je rappellerai simplement un cas que Robert Darnton a vécu quand il était président de l'American Historical Association aux États-Unis, et qui donne un peu le frisson. Un jeune chercheur avait reçu un prix pour son livre, publié par une presse universitaire américaine, ce qui lui avait valu d'en vendre environ 270 exemplaires. 270 exemplaires pour tout le marché américain, pour un livre imprimé ! Et Robert Darnton ajoutait en essence : va-t-on promouvoir nos meilleurs étudiants si les presses universitaires ne sont pas prêtes à publier de tels livres sur un modèle autre que celui de recouvrer le coût de publication ? Comment va-t-on faire ce genre de travail, si le but des presses universitaires en Amérique du Nord (qui était précisément d'aider à la dissémination de la recherche universitaire), est abandonné ? Lorsque les presses universitaires ont commencé à évoluer vers un mode de fonctionnement de plus en plus commercial, le monde des humanités et celui des sciences humaines a vu les difficultés se multiplier entre chercheurs, et même avec le public.⁸

Quand on arrive dans le domaine des arts, je crois qu'il faut séparer deux aspects de la vie artistique aussi clairement que possible : d'une part, il y a la partie recherche sur les arts qui, à mon avis, s'assimile très facilement à la question des humanités et des sciences humaines en général. Ce sont des articles de revues

⁸ En réponse à cette question, Robert Darnton a contribué à la publication électronique d'ouvrages de grande qualité grâce au « Gutenberg-e Program ». Ce programme visait à conférer le maximum de capital symbolique à des ouvrages de jeunes auteurs de talent en les faisant approuver par un comité de haut prestige, et ce pour tenter de compenser le fait qu'une publication électronique, en 2 000, était encore perçue comme un handicap.

historians.org/about-aha-and-membership/governance/divisions/research/gutenberg-e-program

savantes sur les arts, ce sont des livres sur les arts. Ces ouvrages, en fait, relèvent des sciences humaines. La question qui me semble un peu plus compliquée, et en même temps plus passionnante, concerne les artistes eux-mêmes dans leur pratique d'artiste. Ici, le libre accès met en cause la relation de l'artiste à son œuvre et à son public. Ici encore, je crois qu'il faut bien distinguer deux facettes de la vie d'artiste : l'artiste en tant que créateur d'une œuvre, et l'artiste en tant que propriétaire d'une œuvre. L'artiste en tant que créateur d'une œuvre veut probablement, et certainement, même, rester en quelque sorte associé à cette œuvre de façon extrêmement précise. Si je prends mon propre exemple (même si je ne suis pas artiste, hélas...) je viens de signer une licence pour diffuser ma propre communication ; j'ai demandé qu'on mette la vidéo sous la licence Creative Commons CC-BY, ça veut dire que vous pouvez faire tout ce que vous voulez avec la vidéo, vous pouvez même vous amuser à faire des parodies de Guédon et à le tourner en dérision avec cette vidéo. Vous pouvez remixer le tout comme vous voulez. Je n'ai plus rien à dire là-dessus, mais la licence CC-BY signifie que mon nom doit être associé à cette vidéo et à ses dérivés. Tant pis pour moi si vous faites une parodie géniale de ma présentation, mais, de cette façon, j'entends mettre le maximum de ce que je produis à la disposition de quelque conversation que j'espère « grande » (ou, du moins, drôle).

Mais il y a aussi la question du propriétaire de l'œuvre et là, je crois qu'un petit retour historique s'impose. J'étais, il y a quelques semaines, à la merveilleuse exposition du Louvre sur les dernières années de Raphaël. Ce qui est impressionnant dans cette exposition des dernières années de Raphaël, c'est qu'elle représente surtout le point culminant de son atelier. Raphaël, en fait, c'est une sorte d'industrie artistique ! Ce n'est pas le peintre Raphaël perdu dans une petite chambre romantique du Paris du XIX^e siècle, c'est vraiment un atelier. Il a autour de lui de très bons exécutants, presque aussi bon que lui d'ailleurs. En fait, tout le monde se considère comme un exécutant de plus ou moins bon niveau. Et quand quelqu'un passait commande – il ne faut pas oublier que Raphaël passait une bonne partie de son temps à négocier des contrats –, tout l'atelier se mettait en branle : un faisait le ciel, l'autre les arbres, etc. Et puis arrivait le moment où il fallait mettre le nez, la main, la bouche, les yeux, et là Raphaël intervenait.

« La voie de son maître », en somme, aurait pu être la devise de cet atelier d'artistes du plus haut niveau. Ça me rappelle ce qui est arrivé à mon fils : quand il avait un an, il a été opéré à cœur ouvert. On m'a expliqué après coup que, lors de l'opération de cinq heures, toute une équipe de chirurgiens avait préparé l'intervention fondamentale, mais, au moment précis où commençait l'opération sur le cœur, le grand chirurgien, tel Raphaël dans son atelier, était arrivé, avait effectué les gestes essentiels pendant une demi-heure ; ensuite, l'équipe est revenue et a complété l'intervention.

En disant que Raphaël fonctionnait un peu à la manière de mon chirurgien, il faut se demander comment ce type d'artiste se situe-t-il par rapport à l'idée d'artiste qui s'est développée au XIX^e siècle, en plein romantisme ? Comment comparer ce type d'artiste avec le peintre qui, scandalisé par la situation de la gestion de l'art en France au XIX^e siècle, s'en va créer un salon des refusés ? Ma réponse est celle d'un historien : en fait, une certaine notion, romantique, de l'artiste s'est développée au XIX^e siècle ; elle s'est, bien sûr, maintenue dans notre ère ; elle est proche de la notion d'auteur qui se développe à la même époque et, curieusement, elle est également proche du propriétaire complètement autarcique. L'auteur romantique, tout comme son collègue artiste, se voit désormais complètement indépendant, y compris de toute influence ; il est en train d'inventer le monde de façon nouvelle, radicalement nouvelle.

Le XXI^e siècle, avec la question du numérique, ce qui signifie une projection mondiale de n'importe quoi et de tout par d'innombrables canaux, est peut-être en train de reposer la notion d'artiste, ainsi que la notion d'auteur, et peut-être même, plus fondamentalement, la notion d'individu. Depuis le XVII^e siècle, nous vivons sur une image de l'individu qui s'est construite au sein même de l'effort qui nous a extrait de la féodalité. L'individu possède des choses et c'est précisément par la possession que se constitue l'individualité : Locke ne dit pas autre chose. Transposée sur l'auteur, transposée sur l'artiste, cette perspective individualiste a créé un lien profond entre création et possession qui s'est déployé et diversifié jusqu'à ces dernières années. Or, nous entrons peut-être dans une période où – à la manière de la science –, l'auteur, tout comme le scientifique, cherche moins

à posséder qu'à se distinguer tout en apportant toujours cette fameuse petite pierre à l'édifice commun. Si tel est le cas, l'artiste cherche alors moins l'autarcie possessive qu'un positionnement différentiel au sein d'un réseau de créations. Cette sorte d'individualité ne correspond plus à cette espèce d'atome autarcique qui peut vivre en lui-même, en oubliant complètement ce qui est autour de lui ; elle devient plutôt une 3^e forme d'individualité qui existe simplement parce qu'elle se maintient dans une distinction significative par rapport à son environnement. En cela, cette forme d'individualité rappelle la fameuse définition de la communication selon Gregory Bateson et l'École de Palo Alto : la communication est une différence qui produit une différence. L'artiste moderne qui est peut-être en train de naître peut fort bien être aussi en quête d'une différence qui fait une différence. Mais produire une différence, c'est également accepter le travail en retour d'un réseau d'individus qui ont voix au chapitre de la caractérisation de cette différence. L'autarcie souveraine absolue n'est-elle pas un mythe ?

Par ailleurs, si on porte sur la science le bon regard, celle-ci, depuis le XVII^e siècle, n'est-elle pas en train de transposer une pratique artistique dotée de fortes lettres de noblesse ; cette « grande conversation » n'est-elle pas constituée en forme de cadavre exquis ? Vous connaissez sans doute cette façon de produire des peintures où chacun ne produit qu'une petite surface en se référant uniquement à ce qui touche directement la surface dont on a la responsabilité. Dans ce processus, tout se joue dans une relation complexe ; complexe parce que, encore une fois déployée selon une logique différentielle, et pourtant s'inscrivant également en complément – opposition ou différence – contrastant avec le milieu immédiat. Ce cadavre exquis, qui a peut-être animé d'une manière secrète le mouvement scientifique depuis le XVII^e siècle, ne peut-on pas demander si au XXI^e siècle il est en train de revenir, là où il était né en fait, dans le monde artistique. La conséquence serait peut-être que les artistes du XXI^e siècle devront se distancier des formes les plus extrêmes de l'individualisme pour privilégier les différences effectives.

Je vais m'arrêter en mentionnant simplement ce qui m'apparaît comme un symptôme peut-être lié à cette tendance vers une individualité réticulée : ce symptôme, je le vois dans le rôle croissant qu'assume la performance un peu

partout. Prenez l'ensemble des chanteurs et musiciens brésiliens qui ont formé une plateforme de projection et de visibilité connue sous le nom de *tecnobrega*⁹. Qu'est-ce que c'est que *tecnobrega*? Ce sont des musiciens qui ont décidé qu'ils ne pouvaient plus travailler avec les « grandes sœurs », c'est-à-dire les grandes maisons d'édition de disques, comme SONY, EMI, ou autre. En effet, ces maisons commerciales pratiquaient (et pratiquent encore) une forme de malthusianisme musical en limitant la production brésilienne à moins d'une centaine de disques nouveaux par an. Or, la richesse musicale du Brésil est considérable, mais le dessein est de créer artificiellement de la rareté pour des raisons économiques. *tecnobrega* réagit à cette situation de façon extrêmement intelligente. Ils placent la performance au centre de leur activité, et leur musique enregistrée joue le rôle de publicité pour des concerts publics. Lors d'un concert, les spectateurs peuvent se procurer un enregistrement de « leur » concert. Loin d'acheter simplement un reflet enregistré de quelque forme musicale, l'auditeur se procure un instrument visant à raviver la mémoire d'une expérience vécue. Il ne s'agit plus d'une sorte d'expérience générique de studio, qui permet effectivement de produire des objets artistiques de consommation, ce sont plutôt des catalyseurs de souvenirs qui interagissent de façon chaque fois différente avec chaque mémoire humaine ainsi stimulée. La relation à l'artiste qui en découle est totalement différente. Celui-ci devient une sorte de demiurge mémoriel où l'intensité de la sensation recouvrée se substitue à l'instanciation parfaite d'un style. Et cette sensation s'élève d'une performance capturée de bonne manière.

⁹ Pour une brève introduction à Tecnobrega.

xlr8r.com/features/2007/04/somewhere-tecnobrega-brazil

En étendant ce type de raisonnement, le *performance art* constitue peut-être une indication que certains artistes sont en train de faire converger leur être et leur production en une nouvelle unité qui exige également la présence de réseaux humains associés. En même temps, il s'agit peut-être d'une nouvelle façon de penser à l'art où finalement, la performance donnerait naissance à une différence qui produit la différence...

Je vous laisse avec ces questions, ne serait-ce que pour mieux lancer la discussion. Je vous remercie de votre attention.

ENTER THE DRAGON : LE LIBRE ACCÈS ET LES LIVRES D'ARTISTES

John Latour
Bibliothécaire et
spécialiste de l'information,
Artexte

INTRODUCTION

Dans son article de 2011 intitulé *Every Man His Book? An Introduction to Open Access in the Arts*, Patrick Tomlin affirme que « [...] le mouvement du libre accès a été accueilli dans le monde des arts par un profond silence prolongé »¹. Selon l'auteur, l'une des raisons de cette situation est que le libre accès est davantage associé à des revues académiques, alors que l'édition d'art, en particulier dans la discipline de l'histoire de l'art, privilégie la forme monographique. Tomlin soutient que les coûts élevés de reproduction des œuvres d'art, la complexité de l'obtention des droits de reproduction et la tendance des éditeurs en libre accès à faire payer les auteurs pour publier leur texte contribuent à une hésitation de la part des historiens de l'art. Son article aborde le monde de l'édition de l'art et met l'accent sur les initiatives du libre accès aux États-Unis et en Europe. Même si l'auteur ne fait pas référence à l'édition en art au Canada en tant que telle, je dirais que le libre accès a toutefois rencontré ici un même climat de prudence.

Les éditeurs universitaires canadiens de revues d'art et de monographies apportent une contribution importante à l'étude de l'art contemporain et à l'histoire de l'art. Il convient cependant de noter que les universités canadiennes ne sont pas seules à publier des textes érudits, historiques ou novateurs en art au pays. Les musées d'art, les centres d'artistes autogérés, les galeries d'art canadiennes ainsi que les éditeurs indépendants,

¹ Patrick Tomlin, « Every Man His Book? An Introduction to Open Access in the Arts », *Art Documentation* 30, no 1, printemps 2011, p. 4.
Traduction par J. Latour.

tels que les petites presses et les producteurs de revues d'art, contribuent tous au domaine de la recherche sur les arts visuels. Les artistes contemporains ont aussi un rôle à jouer en tant qu'éditeurs indépendants, que ce soit à travers les revues ou les livres d'artistes qu'ils publient. C'est cette dernière forme d'édition à laquelle je me suis intéressé pour cette intervention, qui explore les possibilités et les défis qui se manifestent lorsque le modèle du libre accès est appliqué aux livres d'artistes. Je soulève ainsi deux questions distinctes, mais connexes :

- 1) **Comment le libre accès peut-il être appliqué à la tradition des livres d'artistes ?**
- 2) **Quel rôle peut jouer un dépôt numérique tel qu'e-artexte dans la documentation et la diffusion d'information concernant les livres d'artistes ?**

Pour répondre à la première question, j'offrirai une description générale du libre accès et soulignerai certains de ses avantages. Je fournirai également une ébauche d'une définition du livre d'artistes et soutiendrai, en tant que forme d'art, que les livres d'artistes peuvent bénéficier grandement du libre accès. Pour répondre à la deuxième question, je ferai appel à ma propre expérience des caractéristiques des livres d'artiste dans e-artexte. Ces livres sont eux-mêmes en libre accès ou sont en voie de devenir librement accessibles au public. L'acquisition de ces titres et leur catalogage dans e-artexte font partie d'une initiative récente qui se développe toujours. Au cours de la dernière année, j'ai remarqué qu'un petit nombre de livres d'artistes, intégrés à la collection, fournissent au lecteur un lien URL vers le site Web de l'éditeur afin que des pages HTML puissent être considérées (soit une version PDF ou un aperçu pouvant être téléchargé gratuitement).

Dans ces cas précis, le lecteur n'a pas (ou peu) d'indications quant à la manière dont ces fichiers peuvent être utilisés. Les lecteurs peuvent-ils imprimer les fichiers numériques téléchargés, les partager avec d'autres, les reproduire dans une publication ou les utiliser dans des présentations publiques ?

L'ambiguïté autour de l'utilisation du fichier numérique m'a poussé à contacter ces artistes afin de discuter avec eux de l'idée de rendre leurs livres accessibles avec e-artexte. Pour avoir donc travaillé de près avec certains artistes tels Baptiste Alchourroun, Daniel Canty, Annie Descôteaux, Cliff Eyland, Michael Maranda et Douglas Scholes, j'ai pu constater qu'ils sont en faveur du libre accès.

LIBRE ACCÈS

Le libre accès est basé sur le principe de l'accès universel gratuit à des résultats de recherches publiés. Traditionnellement, il est lié aux revues académiques, notamment aux articles avant publication ainsi qu'aux articles publiés et accessibles par Internet. Les éditeurs qui suivent le modèle du libre accès permettent à quiconque possédant une connexion Internet de consulter ou de télécharger le contenu de leur travail. Ce type d'accès au contenu est donc « gratuit », et lorsque les éditeurs permettent également au public de partager ce contenu, il devient « libre ».

Les avantages du libre accès sont nombreux pour le grand public, les éditeurs et les auteurs. Le public a accès à toute une mine d'information qui autrement n'aurait pas été disponible en raison des frais d'utilisation. Ils peuvent avoir le droit de partager cette information pouvant facilement et rapidement être retransmise par Internet. En supprimant les obstacles pour accéder aux résultats de la recherche, les auteurs et les éditeurs peuvent s'attendre à davantage de consultations et de citations de leurs publications en ligne, élargissant ainsi l'impact de leur travail à un public mondial. Comme je l'ai mentionné plus tôt, le libre accès est associé à l'édition universitaire, mais je dois préciser que ce n'est pas limité aux articles ni à cette communauté d'éditeurs. Cela dit, je me demande dans quelle mesure le libre accès peut s'appliquer à un type d'édition atypique qui est, de nature, une forme changeante d'art.

LIVRES D'ARTISTES : LES AVANTAGES ET LES DÉFIS DE LES RENDRE LIBREMENT ACCESSIBLES

Toute personne ayant étudié le sujet des livres d'artistes sait qu'il y a plusieurs définitions de cette forme d'édition. Les historiens d'art, les théoriciens, les conservateurs, les collectionneurs, les bibliothécaires d'art et même les artistes des livres d'artistes offrent tous une gamme de définitions. Dans un article de 1993 pour *Art Libraries Journal* intitulé « Artists' Books in UK & Eire Libraries », Simon Ford a compilé une liste de vingt-cinq définitions de livres d'artistes publiés par divers spécialistes de l'art au cours des vingt dernières années. Je peux facilement imaginer que le nombre de définitions ait augmenté depuis.² L'artiste et théoricienne Johanna Drucker reconnaît « qu'une seule définition d'un livre d'artiste est toujours très difficile à atteindre, malgré la pertinence et la prolifération du travail qui passe par ce nom »³. Bien que les définitions varient d'un spécialiste à l'autre, je crois que plusieurs seraient d'accord pour dire qu'un livre d'artiste est initié par un artiste, dirigé par un artiste et doit exister comme une œuvre d'art qui se rapporte à l'idée d'un livre, d'une certaine manière. Je vais différer de cette description en précisant que ma définition est toujours « en chantier ».

Rendre un livre d'artiste librement accessible consiste à fournir au public une version numérique de ce document qu'il peut consulter ou télécharger gratuitement. Il y a plusieurs avantages aux livres d'artistes librement accessibles :

- Les publications peuvent être facilement présentées à un public plus vaste par l'intermédiaire de l'Internet ;
- Les chercheurs peuvent citer les livres originaux et peuvent partager des versions numériques de ces livres en public ;
- Le libre accès facilite la circulation des discussions critiques sur les livres et les artistes qui les ont produits.

² Simon Ford, « Artists' Books in the UK & Eire Libraries », *Art Libraries Journal* 18, no 1, 1993, pp. 14-25. Trad. par J.L.

³ Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995, p. 1. Trad. par J.L.

Il est important de noter qu'un livre d'artiste n'est pas un article dans une revue académique qui peut être facilement numérisé et offert en ligne. Certains défis doivent être considérés lorsqu'un livre d'artiste est librement accessible. Il y aura fort probablement différents aspects physiques, esthétiques et conceptuels au livre d'artiste qui seront difficiles à traduire sous une forme numérique. J'y reviendrai plus loin en donnant quelques exemples.

Ma deuxième question dans cette communication est la suivante : quel rôle peut jouer un dépôt numérique tel qu'e-artexte dans la documentation et la diffusion d'information concernant les livres d'artistes ?

Tel que mentionné préalablement, je vais répondre à cette question en me référant à certains livres d'artistes déposés dans la collection d'Arttexte et au processus collaboratif de catalogage d'e-artexte. Je dois mentionner au passage que les artistes, ainsi que les autres déposants d'e-artexte, ont la possibilité d'autoarchiver leurs publications dans ce dépôt numérique. Je tiens également à préciser que les livres d'artistes dont je discute ici sont également disponibles physiquement dans notre salle de lecture et je vous invite à les consulter.

Le premier projet dont je vais discuter est nommé *Ad nauseam : Le festin de la veuve : Huit scènes de table* (2012). Ce projet, initié par l'artiste Annie Descôteaux, a été créé en collaboration avec Daniel Canty et Baptiste Alchourroun. Il a été produit dans le contexte de la quatrième édition d'*Orange* à Saint-Hyacinthe (Québec) — une triennale qui explore les liens entre l'alimentation, la culture et l'art contemporain. Le projet de Descôteaux existe sous trois formes : une exposition de collages comprenant une série de tables, un livre d'artiste développé par Canty et Alchourroun (à la demande de Descôteaux), accompagné d'un texte en français de Canty, et finalement d'un site Web — tous portant le titre *Ad nauseam*.

Le livre d'artiste présente huit collages de papier de Descôteaux et deux images abstraites d'Alchourroun juxtaposées à une pièce de théâtre en huit courts actes qui dramatisent une fête marquée par la gourmandise, la débauche et la violence. Les collages colorés de Descôteaux semblent à première vue assez banals, mais une inspection plus minutieuse de ceux-ci révèle des insinuations sexuelles, des



Annie Descôteaux, Daniel Canty,
Baptiste Alchourroun, *Ad nauseam :
Le festin de la veuve : huit scènes de
table* (Montréal, Annie Descôteaux,
2012)

références phalliques et des allusions à la castration à même les arrangements de fruits, de viandes, de pains et de plantes. Par ses images et son texte, *Ad nauseam* (le livre d'artiste) fait une fixation sur — et en même temps exhorte — les excès liés au corps. L'URL dans le livre lui-même renvoie le lecteur à une section de son site dédié à la manifestation en ligne d'*Ad nauseam*⁴.

⁴ Voir la version en ligne d'*Ad nauseam*.

anniedescoteaux.com/adnauseam

⁵ Voir la notice e-artexte d'*Ad nauseam*.

e-artexte.ca/23567

Descôteaux, Canty et Alchourroun ont convenu de déposer un fichier PDF de leur livre dans e-artexte et de rendre ce document numérique librement accessible, une licence Creative Commons permettant au public de le consulter. La notice bibliographique de l'ouvrage dans e-artexte comprend une description du livre avec des références aux noms de Descôteaux, de Canty et d'Alchourroun⁵. La notice dans e-artexte offre aux utilisateurs un téléchargement PDF en pièce jointe, des liens vers la version en ligne d'*Ad nauseam* et l'accès au site de Daniel Canty, une description du projet dans le cadre d'*Orange* 2012 ainsi que les noms des commissaires. Des vedettes-matières offrent également des points d'accès supplémentaires au livre. Comme la structure de notre notice bibliographique est compatible avec des moteurs de recherche tels que Google, les chercheurs n'ont même pas besoin d'être dans e-artexte pour la trouver. De cette façon, e-artexte propose une approche holistique à la documentation d'information sur *Ad nauseam*, et facilite la diffusion de cette information dans le monde entier.

Le deuxième livre d'artiste dont j'aimerais discuter est aussi un projet collaboratif qui existe dans plus d'un format. *The Condition of Things* (2012) interprète le travail effectué par l'artiste montréalais Douglas Scholes lors d'une résidence d'artiste de six mois à Londres en 2012. Dans le cadre de sa recherche en cours sur les détritux des paysages urbains, Scholes errait dans les rues de Londres en identifiant des sites de déchets non contrôlés. Des poubelles qui débordent, des ruelles jonchées de détritux. Ainsi, les coins de rue et les terrains vacants sont devenus des sources pour développer ce projet. L'artiste a choisi de documenter ces espaces urbains à travers la photographie, ou bien en les réorganisant en sites propres. Scholes a déposé une amphore de cire d'abeille de sa propre fabrication à tous les sites qu'il a transformés — à la fois en tant que signifiant du changement et comme un marqueur de son propre accomplissement.



Douglas Scholes, *The Condition of Things* (London, Space, 2012)

Le livre d'artiste comprend une déclaration de Scholes, ainsi qu'un lien vers un site Web qui fournit des informations sur le projet en général⁶. Le livre comprend également une œuvre littéraire en français par Daniel Canty, intitulée *Orbital*. Cette œuvre présente l'histoire personnelle du narrateur, les références à un sélecteur de détritiques (*Rubbish Picker* que nous présumons être Scholes), et une comparaison entre la culture des déchets d'aujourd'hui et le *Monte Testaccio*; La montagne des tessons était un site public pour l'élimination des tessons d'argile d'amphore dans la Rome antique. Le texte de Canty est également juxtaposé à des cartes contemporaines de Londres, de la Rome antique, ainsi qu'une vingtaine de photographies prises par Scholes au cours de ses pérégrinations à Londres.

La documentation du travail de Scholes comme livre d'artiste en libre accès nécessite une attention particulière en raison d'un design non traditionnel. Les images sont insérées dans les pages du livre de telle sorte qu'elles permettent au lecteur de les soulever pour révéler une légende cachée dessous. En outre, Scholes a fixé une petite représentation d'une amphore en bas-relief à l'intérieur de la couverture arrière du livre. Cette sculpture en miniature est visible dès la page treize en raison d'une série de petites fenêtres découpées dans les pages du livre. *The Condition of Things* a été publié avec une licence Creative Commons (CC BY-NC-ND). Afin de rendre ce livre librement accessible, il devient alors nécessaire d'en fournir une version numérique téléchargeable. L'artiste est en voie de développer une version PDF de son livre, qui comprendra des images d'une personne qui manipule ses pages. Idéalement, le fichier PDF fournira aux chercheurs une idée précise des éléments uniques de l'ouvrage.⁷

Plus tôt cette année, Artexte a acquis plusieurs livres d'artistes par l'entremise de l'artiste torontois, rédacteur et éditeur Michael Maranda, qui souhaite les rendre librement accessibles dans e-artexte. Maranda a fondé la maison d'édition Parasitic Ventures Press à Montréal à la fin des années 1990; bien qu'il se trouve actuellement à Toronto, il a exploité cette maison de presse aux États-Unis et aux Pays-Bas⁸, qui publie ses livres, mais ceux d'autres artistes également.

Une des collections de Maranda, la série « Lost Book », comporte les titres suivants: *The History of Democracy in Switzerland: Edward Gibbon* (2007),

⁶ Voir le site Internet
The Condition of Things

tcot.ca

⁷ La version PDF de *The Condition of Things* est maintenant disponible dans la notice e-artexte.

e-artexte.ca/23709

⁸ Voir le site Internet de
Parasitic Ventures Press

parasiticventurespress.com

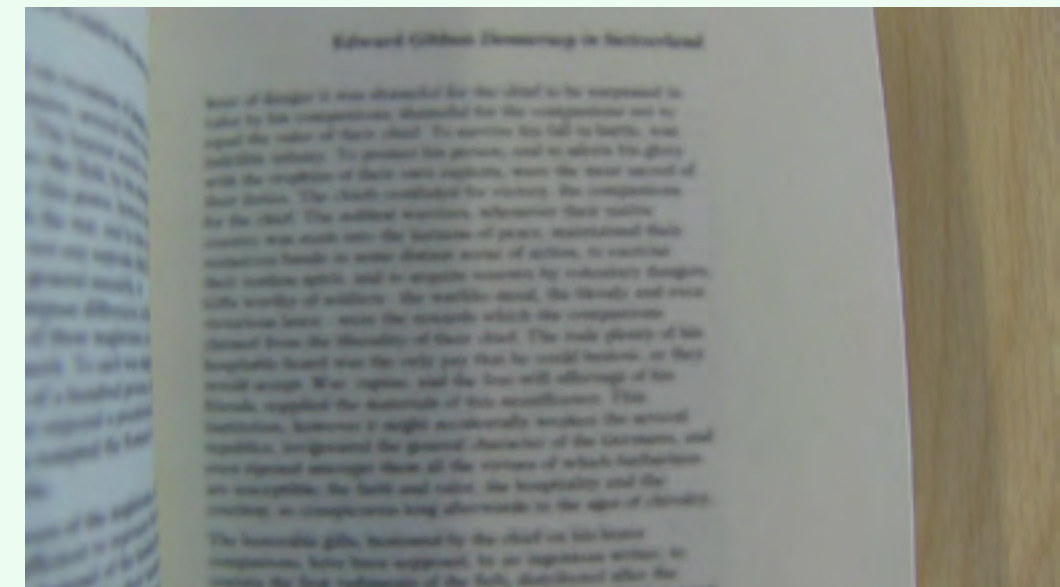
Confucius: Book of Music (2007) et *T.S. Eliot: Literature and Export Trade* (2007), sont trois titres issus de cette série. Dans ces cas, les déclarations d'éditeur font référence à des titres perdus par les auteurs mentionnés ci-dessus et par d'autres auteurs. La série propose aux lecteurs des centaines de pages de texte en volumes reliés, bien que les blocs de texte actuels soient tous flous. Les textes illisibles viennent se substituer aux œuvres littéraires manquantes. Comme plusieurs des publications provenant de Parasitic Ventures Press, l'acte de lecture devient un aspect essentiel du contenu des œuvres. Maranda fournit consciemment très peu de détails à propos de son propre rôle dans ces titres, afin que les lecteurs aient du mal à faire le lien entre l'artiste et ses livres d'artiste.

Le jeu sur les conventions littéraires dans l'art de Maranda attire l'attention sur les aspects des livres que nous tenons normalement pour acquis, ou qui sont considérés comme des opérations transparentes. Johanna Drucker affirme que les livres d'artistes qui remettent en question ces conventions montrent une « autoréflexivité de la structure du livre »⁹. Elle écrit : « Mais quand un livre attire l'attention sur les aspects et les conventions par lesquels il efface normalement son identité, il effectue ainsi une opération théorique. »¹⁰ Les livres de Maranda sont des œuvres conceptuelles qui subvertissent la convention du bloc de texte ainsi que le rôle de l'auteur en tant qu'artiste et créateur.

Les livres d'artiste de Maranda peuvent être téléchargés, acquis grâce à l'impression à la demande ou prévisualisés sur le site Internet de l'éditeur. Le défi de cataloguer des œuvres comme celles de la série *Lost Book* est lié à la divulgation de l'information. Si Maranda souhaite rester anonyme, comment les chercheurs peuvent-ils associer son nom à son travail? Quelle quantité d'information le catalogueur doit-il fournir aux usagers? Est-ce que la nature autoréflexive de cette série d'ouvrages doit être révélée dans les notices correspondantes dans e-artexte? En fin de compte, un équilibre a été trouvé entre les besoins du chercheur et le respect de l'intégrité conceptuelle des livres d'artistes. Maranda n'a pas été crédité comme l'auteur de ses livres d'artiste dans e-artexte, sauf si son nom a été clairement indiqué dans les ouvrages publiés. Son nom apparaît cependant dans nos notices e-artexte en tant que sujet. Afin de fournir un

⁹ Drucker, *The Century of Artists' Books*, p. 161. Trad. par J.L.

¹⁰ *Ibid.*



Michael Maranda, *The History of Democracy in Switzerland: Edward Gibbon* (Toronto, Parasitic Ventures Press, 2007)

contexte à la nature conceptuelle de son travail, nous avons fourni des extraits de ces déclarations d'éditeur dans nos notices, mais nous n'avons fait aucune référence aux textes illisibles.¹¹

La dernière personne dont j'aimerais discuter est l'artiste, conservateur et écrivain de Winnipeg Cliff Eyland. Ce dernier travaille dans une variété de disciplines : la peinture, le dessin, la sculpture, l'art textuel et les interventions artistiques en public. Eyland a été récemment artiste en résidence à la Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada, où il a présenté des travaux récents et un livre d'artiste sans reliure intitulé *Cliff Eyland 2012: National Gallery of Canada, Library and Archives/ Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et archives* (2012). Artex te a acquis un exemplaire de ce livre composé de vingt-huit images sur des feuilles mobiles et surdimensionnées. Il fait référence à une série de ses sculptures de téléphones intelligents – les *smartphones* – à l'édition d'art canadien, ainsi qu'à son projet *1000 Hidden File Card Works*. Le livre d'Eyland est déjà librement accessible sur son site Internet en format PDF, bien qu'il n'y ait aucune indication sur le site quant à la façon dont les chercheurs peuvent l'utiliser.¹² En cataloguant ce livre d'artiste dans e-artex te, nous avons attribué une licence Creative Commons au document PDF afin que les utilisateurs aient la permission de le partager avec d'autres.¹³

L'an dernier, Eyland a produit un livre d'artiste *born-digital* intitulé *Venetian Proposal* (2012). Par *born-digital*, je fais référence à des œuvres qui ont été créées à l'origine sous forme numérique. *Venetian Proposal* est un livre d'artiste qui comprend des textes et des images, et qui sert également de proposition pour une exposition de cartes postales. Tel qu'indiqué sur le site Web de l'artiste, ainsi que dans notre notice bibliographique,¹⁴ ce projet « porte discrètement attention

¹¹ Voir la notice e-artex te de *The History of Democracy in Switzerland: Edward Gibbon*.

¹³ Voir la notice e-artex te de *Cliff Eyland 2012*.

e-artex te.ca/23696

e-artex te.ca/23661

¹² Voir le site Internet de l'artiste.

¹⁴ Voir la notice e-artex te de *Venetian Proposal*.

cliffeyland.com/index.html

e-artex te.ca/23710



Cliff Eyland, *Venetian Proposal*
(Winnipeg, Cliff Eyland, 2012)

sur le fait que les rues vénitiennes ont déjà été marquées avec les initiales « CE » de Cliff Eyland ». ¹⁵ Comme l'autre livre d'artiste d'Eyland, *Venetian Proposal* est librement accessible et le public est maintenant libre de le partager. Comme tous les livres abordés dans cette présentation, les chercheurs peuvent facilement les trouver grâce à une notice bibliographique dans e-artexte ou par l'intermédiaire des moteurs de recherche tels que Google.

¹⁵ Cliff Eyland. *Cliff Eyland*.

cliffeyland.com/index.html

CONCLUSION

Le modèle du libre accès peut bénéficier grandement aux livres d'artistes comme forme d'édition. Le libre accès présente des livres d'artistes à un plus large public et facilite la circulation de discussions critiques autour de ces œuvres – ainsi que pour les artistes qui les créent. Arttexte a bénéficié de la générosité de ces artistes qui ont collaboré avec nous afin de rendre librement accessibles leurs livres avec e-arttexte, et aussi disponibles sur place pour consultation. En retour, nous offrons un environnement stable pour les héberger (physiquement et numériquement), une approche holistique pour les documenter et un système ouvert pour les trouver facilement sur Internet. Ainsi, nous espérons les rendre accessibles pour les chercheurs d'aujourd'hui et de demain.

INTRODUCTION AU DÉPÔT NUMÉRIQUE E-ARTEXTE

Corina MacDonald
Chargée de projet e-artexte,
Arttexte

Nous entendons beaucoup parler aujourd'hui dans cette conférence du libre accès des principes, de l'histoire, et des différentes manières que ce modèle peut être appliqué à la recherche et à l'édition dans le domaine des arts. Cette présentation continuera cette discussion avec une introduction au dépôt et à ses possibilités. Je vais expliquer plus en détails comment les éditeurs, les artistes, les conservateurs et les auteurs peuvent se servir d'e-artexte comme outil de recherche et comme outil de recherche et d'autoarchivage de documents numériques qu'ils pourront partager avec le monde entier.

¹ Basé sur la définition trouvée dans
Clifford Lynch, *Institutional
Repositories: Essential
Infrastructure for Scholarship in
the Digital Age*, ARC 226, 2003.

[arl.org/resources/pubs/br/br226/
br226ir.shtml](http://arl.org/resources/pubs/br/br226/br226ir.shtml)

e-artexte est un dépôt numérique en libre accès, qui peut être décrit comme « une série de services et d'outils offerts à une communauté pour la gestion et la distribution des contenus numériques créés par les membres de cette communauté »¹.

Souvent les dépôts numériques sont utilisés par les universités pour donner accès aux publications (articles et thèses) de leurs étudiants et professeurs. Les universités de Montréal, McGill, UQÀM et Concordia ont tous leurs dépôts institutionnels à cet effet.

e-artexte est unique grâce à sa concentration thématique sur les publications critiques en art visuel du Québec et du Canada, qui reflètent le mandat d'Arttexte comme centre de recherche et de documentation. e-artexte a été conçu pour s'adresser aux besoins uniques d'une communauté de chercheurs et d'éditeurs provenant de contextes académiques et non académiques.

Dans ce contexte, e-artexte joue deux rôles importants :

- Il remplace la base de données bibliographique existante d'Artex et donne accès au catalogue en ligne de la collection d'Artex ;
- Il permet l'autoarchivage des documents numériques et les rend disponible sur le Web.

² Tomasz Neugebauer, Corina MacDonald et Felicity Tayler, dir., « Artex metadata conversion to EPrints: adaptation of digital repository software to visual and media arts documentation, » *International Journal on Digital Libraries*, 11, no 4, pp. 263-277.

e-artex a été développé avec EPrints, un des nombreux logiciels ouverts qui existent pour les dépôts numériques en libre accès. Une grande partie du travail de la mise en oeuvre d'e-artex est dans la personnalisation et l'adaptation du logiciel EPrints, afin de prendre en charge les métadonnées uniques qui décrivent la collection d'Artex.

Pour les personnes qui s'intéressent à ce type de travail de conversion et de migration des métadonnées, un article a été publié dans l'*International Journal on Digital Libraries*² par Tomasz Neugebauer, Corina MacDonald et Felicity Tayler.

E-ARTEXTE – OUTIL DE RECHERCHE EN ARTS VISUELS

De la perspective d'un chercheur, les bénéfices majeurs d'e-artex sont l'accès amélioré aux notices bibliographiques de la collection d'Artex, et le libre accès à des documents numériques. L'accès est amélioré en partie par les nouvelles interfaces d'exploration et de recherche qui n'étaient pas disponibles dans l'ancien catalogue d'Artex.

Par exemple, le système initial d'EPrints a été modifié afin d'accommoder les ressources trouvées dans Artex ; ainsi les chercheurs peuvent maintenant explorer et rechercher en utilisant les champs pertinents à la recherche en arts visuels, comme les catégories suivantes :

- Auteur(e)
- Artiste

- Critique/Commissaire/Historien(ne)
- Événement
- Organisme artistique
- Type de document
- Maison d'édition
- Date de publication
- Lieu de publication

EXPLORATION PAR TYPE DE DOCUMENT

Il est possible de parcourir la base de données par type de document pour ainsi voir tout ce qui se trouve dans la collection d'Arttexte. L'exploration peut être limitée par catégorie et par l'année de publication.



Figure 1.
Exploration par type de document

EXPLORATION PAR ARTISTE

Les documents peuvent être parcourus par artiste. Par exemple, si une recherche avec l'entrée « Jeff Wall » est effectuée, les résultats comporteront des documents sur le travail de Jeff Wall.

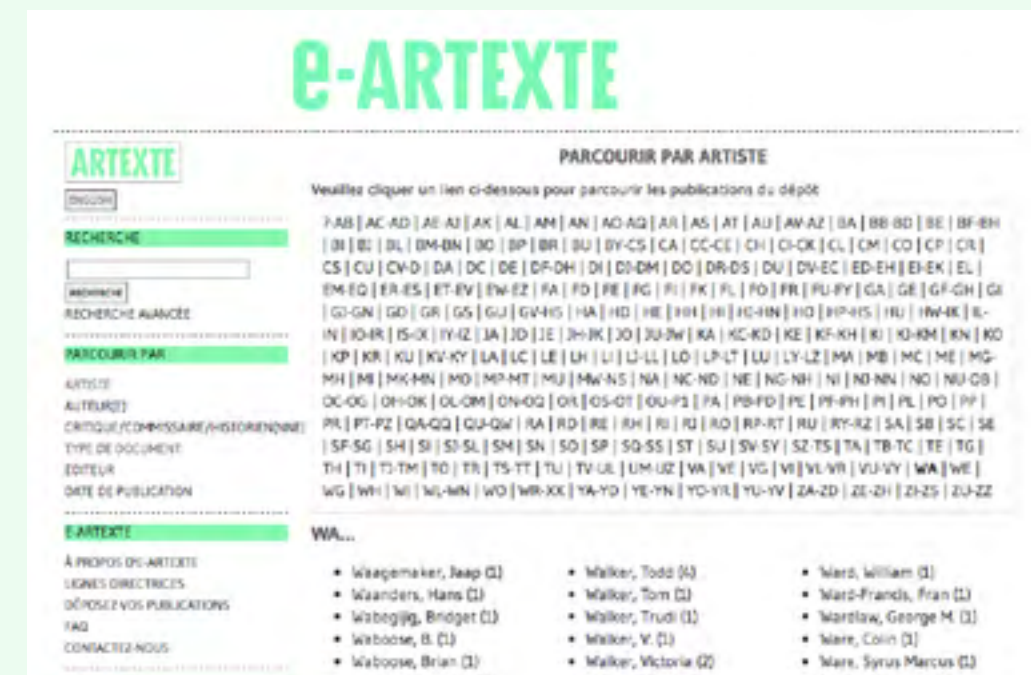


Figure 2.
Exploration par artiste

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Voici la notice pour le livre suivant, qui est dans la collection d'Arttexte :
Campany, David. *Jeff Wall : Picture for Women*. London England: Afterall, 2011.
<http://e-artexte.ca/22409/>

Le dossier indique la location physique. Quand il y a un dossier indiqué dans une notice, cela signifie qu'il y a une copie imprimée de la publication dans la collection d'Arttexte. Dans ce cas, il n'y a pas de document numérique associé à la notice.

Il est à noter que chaque article dans e-artexte possède un identificateur unique persistant, qui fait partie de l'URL. Il est donc possible de sauver ou de partager un lien vers un document.

L'exploration à partir d'une notice particulière peut se faire en cliquant sur les liens de l'artiste ou du type de document.

Les liens externes des sites Web des éditeurs, des artistes, des auteurs ou autres, peuvent être compris dans les notices. Le lien vers la page Web d'un éditeur où le document est disponible pour l'achat pourrait donc s'y retrouver.

RECHERCHE

En plus des fonctionnalités améliorées pour explorer les contenus de la collection d'Arttexte, il y a aussi des outils de recherche intéressants.

La boîte de recherche simple est disponible sur toutes les pages, il s'agit d'une recherche générale qui parcourt plusieurs champs dans les notices : un moyen rapide d'accéder aux documents. La recherche simple est utile, mais pas toujours assez précise en fonction de nos besoins.

Un lien pour accéder à la Recherche avancée est toujours disponible. Il propose plusieurs critères pour construire des recherches plus précises. Pour chaque champ de recherche, il y a des textes d'aide. Pour les dates par exemple, il y a des moyens précis de parcourir des périodes spécifiques (même par jour) avec des exemples à l'appui.



Figure 3.
Notice d'un livre

Il y a deux fonctionnalités intéressantes dans les résultats des recherches et des explorations :

- **RSS:** Il est possible de s'abonner à un flux RSS lors de toute recherche. Des notifications sont alors reçues dans le logiciel lecteur de nouvelles de l'utilisateur lorsque des documents qui correspondent à ses critères sont déposés dans e-artexte.
- **Exportation des citations:** Pour tous les documents trouvés, les citations peuvent être exportées dans des formats différents. Le format HTML donne une liste de base qui peut être sauvegardée ou imprimée. Il y a aussi des formats d'exportation pour les logiciels de gestion des références comme EndNote, par exemple.

LICENCES CREATIVE COMMONS

Chaque document numérique d'e-artexte possède une licence Creative Commons qui lui est associée. Le lien vers la page Web de la licence est indiqué dans la notice. La licence explique comment utiliser le document numérique, et il y a des liens vers des traductions françaises pour chaque licence en bas de page.

La licence recommandée d'e-artexte est celle-ci : Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification (CC BY-NC-ND). Avec cette licence, il est possible de partager l'œuvre à des fins non commerciales, pourvu que l'œuvre soit attribuée à l'auteur de la manière indiquée par ce dernier.

CONTENUS AUDIOVISUELS

e-artexte peut accommoder plusieurs types de fichiers en formats audio et visuels, comme des images, ou des fichiers audio ou vidéo. Quand il y a des fichiers audiovisuels associés à un document, le format de la notice est un peu différent.

Voilà une brève démonstration des moyens par lesquels e-artexte facilite l'accès à la collection d'Arttexte et aux documents numériques qui lui sont associés.

E-ARTEXTE – OUTIL POUR LES ÉDITEURS ET AUTEURS EN ARTS VISUELS

e-artexte se spécialise dans les publications qui traitent des arts visuels³, de 1965 à aujourd'hui, avec un accent particulier sur l'art québécois et canadien. e-artexte privilégie les écrits critiques sur l'art (dont les travaux contemporains sur l'histoire de l'art ou théoriques).

Voici quelques-uns des avantages de la plateforme e-artexte pour les éditeurs et les auteurs en arts visuels.

Flexibilité de la plateforme

Il y a beaucoup de flexibilité dans la manière dont vous pouvez déposer vos publications. Il y a plusieurs formats de fichiers qui sont acceptés, dont les fichiers audiovisuels et les documents ePub, Word et PDF. Il y a aussi la possibilité de déposer une partie d'une publication ou une version sans image d'un texte si les images ne peuvent pas être diffusées sur le Web. Une période d'attente peut également être fixée à une date précise quand le document numérique sera disponible. e-artexte est aussi une option intéressante pour rendre accessibles les publications historiques ou épuisées.

Amélioration du repérage

Ce qui est bien avec le libre accès, c'est que vous n'avez pas besoin d'être dans le site Web d'e-artexte pour trouver les publications qui sont dans la collection. Les métadonnées sont disséminées à partir de plusieurs moteurs de recherche. Vous pouvez utiliser Google ou Google Scholar par exemple, et vous les trouverez aussitôt.



Figure 4.
Notice avec fichiers audiovisuels

³ Contenu et champ
d'intervention d'e-artexte:

e-artexte.ca/politiques.html#scope

Augmentation du lectorat et accès à de nouveaux publics

Un éditeur peut atteindre un public international grâce à l'Internet. De plus, il existe une génération de chercheurs qui font aujourd'hui presque exclusivement leurs recherches en ligne. S'ils ne peuvent trouver le texte intégral d'une publication sur Internet, ils se tourneront simplement vers d'autres ressources librement accessibles. e-artexte assure que vos documents restent accessibles aux publics en ligne.

Contextualisation

Les documents de l'utilisateur seront contextualisés dans un dépôt spécialisé qui comprend les notices de plus que 23 000 œuvres critiques dans le domaine des arts visuels et qui reflète les 30 ans de recherche et de documentation d'Arttexte.

Augmentation de l'accès à la recherche

Essentiellement, toute personne ayant une connexion Internet peut accéder au contenu complet des publications de l'utilisateur. Les liens vers les documents peuvent être cités ou partagés facilement.

Données ouvertes

Lorsque l'utilisateur met en ligne ses publications sur e-artexte, il bénéficie d'un autre avantage : il participe à l'agrandissement des données ouvertes. Les métadonnées e-artexte peuvent être réutilisées dans tout média sans autorisation préalable à des fins non commerciales, à condition qu'e-artexte soit cité comme source ou qu'un lien vers le dossier d'origine dans e-artexte soit fourni.

Les métadonnées ouvertes peuvent être utilisées par les sites Web ou les applications Web d'une façon innovatrice qui met en valeur les contenus et contribue à définir les nouveaux moyens de recherche. Par exemple, Tomasz Neugebauer, chercheur en résidence pour e-artexte, a développé une visualisation interactive des données pour produire une ligne du temps des catalogues d'expositions photographiques dans la collection d'Arttexte entre 1960 et 2012.

ADHÉSION

Les éditeurs et auteurs qui veulent déposer leurs documents doivent en premier lieu devenir membres d'e-artexte. Il y a des frais d'adhésion annuels pour les éditeurs institutionnels qui veulent déposer leurs publications, qui varient de 50 à 250 \$ selon le budget annuel de l'organisme. Les déposants individuels (les critiques d'art professionnels, les conservateurs et les artistes) n'ont cependant pas à payer de cotisation. Les membres obtiennent un compte pour accéder à e-artexte pour téléverser et cataloguer leurs documents. Un appui technique et une formation sont disponibles à Artexte pour vous aider dans ce processus.

Pour plus d'information sur les politiques du dépôt, voir les lignes directrices disponibles sur le site Web d'e-artexte : <http://e-artexte.ca/politiques.html>

CONCLUSION

En conclusion, il est à prévoir que e-artexte deviendra un outil important pour les éditeurs et les auteurs en arts visuels ; une plateforme qui mettra en valeur la production intellectuelle et la connaissance du milieu. L'équipe d'e-artexte a hâte de travailler avec eux à cette fin.



Figure 5.
*Timeline Visualization: Photography Exhibition Catalogues
in Artexxe Collection (1960-). Cette visualisation est disponible en ligne à
l'adresse suivante :*

photographymedia.com/visualizations/artexxe/e-artexte-1.html

LA POSSIBILITÉ DU LIBRE ACCÈS POUR LA DOCUMENTATION DES BEAUX-ARTS AVEC E-ARTEXTE

L'ouverture est une question de degrés plutôt qu'une simple caractéristique binaire. Dès l'apparition de l'influente *Initiative de Budapest pour l'accès libre* en 2002, les définitions des droits de réutilisation étaient implicites dans le mouvement du libre accès :

« Par "libre accès" à cette documentation, nous voulons dire sa disponibilité gratuite sur l'Internet public, permettant à tout utilisateur de lire, de télécharger, de copier, de distribuer, d'imprimer, de chercher ou de créer des liens aux textes complets de ces articles, de les découvrir pour les indexer, de les transmettre comme données pour les logiciels, ou de les utiliser pour toute autre utilisation légale, sans barrières financières, légales ou techniques, autres que celle d'accéder à l'Internet même. La seule contrainte à la reproduction et à la distribution, et le seul rôle pour les droits d'auteur dans ce domaine seraient de donner aux auteurs le contrôle sur l'intégrité de leur travail et le droit d'être adéquatement reconnus et cités.¹ »

Pendant les deux décennies suivantes, les chercheurs ont affirmé leur soutien pour le libre accès en signant des déclarations variées et en autoarchivant leur travail dans des dépôts de libre accès. Pendant qu'un soutien important pour le libre accès est principalement venu des communautés médicales et scientifiques,

Tomasz Neugebauer
Bibliothécaire, Projets numériques
et développement de systèmes,
Université Concordia
Chercheur e-artexte
en résidence, Arttexte

¹ *Budapest Open Access Initiative*,
2012. Page consultée le 3 juillet
2014.

[opensocietyfoundations.org/
openaccess/read](https://opensocietyfoundations.org/openaccess/read)



Figure 1.
Visualisation du réseau de métadonnées dans e-artexte reliées à la photographie.
Crée par Tomasz Neugebauer utilisant e-artexte et Cytoscape, mars 2013.

les musées et le secteur du patrimoine culturel sont aussi en train d'augmenter leur engagement envers le libre accès. La Résolution sur les droits d'auteur de 2008 par l'International Association of Research Institutes in the History of Art est particulièrement pertinente pour les beaux-arts. Elle met en garde qu'un système trop restrictif, avec trop de contraintes, peut étouffer l'étude créative et érudite : « Ni les droits d'auteur, ni les règlements d'autorisation ne devraient inhiber le développement et la diffusion de la recherche érudite originale ».²

L'avantage principal du libre accès est le fait qu'il produit une plus grande visibilité, un plus grand lectorat et un plus grand impact. Ceci a été démontré avec le lancement d'e-artexte et son indexation par Google, permettant aux nouveaux chercheurs de partout dans le monde de découvrir des éléments pertinents à leurs recherches et/ou à leurs pratiques au sein de la collection.³ L'expression d'un intérêt de participer par le dépôt, ou simplement par l'accès à des éléments particuliers dans la collection a suivi aussitôt que l'accessibilité au contenu a été augmentée par l'indexation sur Google.⁴

La conception et le développement d'e-artexte ont été bâtis sur la base de recherches antérieures. Par exemple, le projet Kultur a rendu possible la personnalisation du logiciel de dépôt institutionnel Eprints, utilisé pour l'autoarchivage dans les disciplines scientifiques, pour répondre aux besoins des chercheurs en beaux-arts. En plus, une analyse a confirmé la capacité d'Eprints de soutenir les métadonnées d'Arttexte, justifiant l'utilisation de ce logiciel libre pour l'hébergement d'une collection complète de documentation d'arts visuels et médiatiques.

Les définitions du libre accès⁵ présupposent qu'il soit composé d'un continuum de permissions. La plus fondamentale de celles-ci est le droit d'avoir accès et de lire les descriptions individuelles du contenu publié ou exposé (c'est-à-dire les métadonnées). Le droit de découvrir, d'indexer et de réutiliser ces métadonnées de façons variées pour des objectifs de recherche personnelle est la prochaine étape de ce continuum, suivi par le droit de le faire dans un contexte commercial. En plus des métadonnées, il y a un ensemble correspondant de permissions et de

² International Association of Research Institutes in the History of Art, *Résolution RIHA sur les droits d'auteur*, 2008.

³ Les résultats du projet Kultur comprennent le développement de UCA Research Online, le dépôt de recherche pour les beaux-arts à la University for the Creative Arts.

research.ucreative.ac.uk

⁴ Tomasz Neugebauer, Corina MacDonald et Felicity Tayler, dir., « Arttexte metadata conversion to EPrints: adaptation of digital repository software to visual and media arts documentation », *International Journal on Digital Libraries*, 11, no 4, pp. 263-277.

⁵ Les définitions du libre accès les plus influentes sont les suivantes :

- The Budapest Open Access Initiative

budapestopenaccessinitiative.org/

- The Bethesda Statement on Open Access Publishing

legacy.earlham.edu/~peters/fos/bethesda.htm

- The Berlin Declaration on Open Access to Scientific Knowledge

oa.mpg.de/lang/en-uk/berlin-prozess/berliner-erklarung/

droits pour l'accès et la réutilisation du contenu lui-même : le texte complet d'une publication, les images d'autres média.

Artex te vise à améliorer l'accès dans une perspective de recherche et d'étude. Avec le lancement d'e-artexte, l'accès en ligne à la collection exhaustive des métadonnées qui décrit ses détentions physiques est infiniment amélioré : le catalogue complet de la bibliothèque d'Artex te est maintenant disponible comme métadonnées e-artexte, accessibles pour l'utilisation en recherche. Pour démontrer les bénéfices potentiels de la réutilisation de métadonnées, un exemple d'une interface sur mesure utilisant un projet interactif de chronologie a été créé pour parcourir les métadonnées descriptives des catalogues⁶ d'expositions de photographie dans e-artexte. Les fonctionnalités de navigation, d'affichage et de recherche d'e-artexte facilitent la recherche et la possibilité de découverte de contenu. De plus, e-artexte sert aussi de plateforme, conçue pour accommoder le dépôt ou l'autoarchivage des publications en format numérique.

Le développement d'e-artexte fait partie d'un contexte plus large d'adoption de plus en plus populaire des données ouvertes des galeries, des bibliothèques, des archives et des musées. La Commission européenne a approuvé les données ouvertes pour les institutions culturelles comme facilitatrices de créativité et d'innovation. Europeana a récemment opté pour une licence⁷ de domaine public universelle pour ses métadonnées descriptives, comme condition de participation pour ses partenaires collaborateurs. Les bénéfices des métadonnées ouvertes sont résumés dans le *Europeana Whitepaper No.2: The Problem of the Yellow Milkmaid* (Livre Blanc d'Europeana no 2 : Le problème de la trayeuse jaune) :⁸

- Une pertinence augmentée à travers l'implémentation au sein d'autres environnements, dont les réseaux sociaux;
- De nouveaux publics et une augmentation des canaux qui les visent;
- L'enrichissement de données par la création de liens et l'agrégation avec des sources et collections qui y sont liées;

⁶ Tomasz Neugebauer, « Timeline Visualization : Photography Exhibition Catalogues in Artex te Collection (1960-), » PhotographyMedia.com, 2013.

photographymedia.com/visualizations/artex te/e-artex te-1.html

⁸ Harry Verwayen, Martijn Arnoldus et Peter B. Kaufman, « The Problem of the Yellow Milkmaid : A Business Model Perspective on Open Metadata, » Den Haag : Europeana, 2012.

pro.europeana.eu/documents/858566/2cbf1f78-e036-4088-af25-94684ff90dc5

⁷ La licence Creative Commons la plus ouverte :

wiki.creativecommons.org/CC0

⁹ Peter Suber, « Knowledge as a Public Good, » SPARC, 2012.

arl.org/sparc/publications/articles/knowledge-public-good.shtml



Figure 2.
Présentation organique du réseau de métadonnées reliées aux mots-clés « photography » et « photographie » dans e-artex te. Créée par Tomasz Neugebauer utilisant e-artex te et Cytoscape, avril 2013.

- Une expertise de valeur de marque augmentée à travers un engagement démontré vers l'innovation et la recherche numérique;
- De nouvelles opportunités de financement;
- La possibilité de découverte;
- Des effets souhaitables de débordement économique vers l'économie du savoir.

Les bénéfices potentiels du libre accès comme catalyseur pour l'innovation sont impressionnants et inspirants. Par contre, je crois que l'argument le plus efficace et convaincant pour le libre accès, est que le savoir est un bien public⁹ et que les institutions culturelles remplissent donc leur mandat en maximisant l'accès public.

Bien que les éditeurs et les auteurs complèteront certaines des entrées de métadonnées dans e-artexte rétroactivement, en autoarchivant le contenu numérique correspondant, il est improbable que la collection rétrospective complète d'Arttexte soit numérisée. Par contre, l'espoir demeure que, dorénavant, les auteurs et les éditeurs se serviront d'e-artexte comme plateforme pour utiliser les bénéfices du libre accès pour leurs publications.

En fin de compte, le succès d'e-artexte dépend de la communauté de chercheurs, d'artistes, de centres d'artistes autogérés, de musées, de galeries et d'autres éditeurs de documentation en arts visuels. Il est possible d'espérer que cette communauté adoptera les nouveaux publics, le lectorat et la pertinence augmentée dans l'ère numérique que le libre accès peut offrir. Contrairement à certaines disciplines universitaires où la responsabilité d'autoarchivage dans un dépôt de libre accès demeure auprès des auteurs, les éditeurs eux-mêmes sont intéressés par l'autoarchivage dans e-artexte. Après tout, c'est ce qu'ils font à Arttexte depuis trente ans avec leurs documents physiques .



Figure 3.
Amas des mots-clés, articles et auteurs, présenté en forme de réseau utilisant Cytoscape. Créée par Tomasz Neugebauer, mars 2013.

e-ARTEXTE